

ASCIMA

Archive of Seventeenth-Century
Italian Madrigals and Arias

GIOVANNI VALENTINI
*SECONDO LIBRO DE MADRIGALI A 4, 5, 8, 9, 10, &
11, CONCERTATI CON VOCI, ET ISTROMENTI,*
(VENICE, 1616)

Edited by Pyrros Bamichas
University of Athens

Italian translations by Cinzia Scafetta
German translations by Joachim Steinheuer and Ursula Herrmann
English translations by John Whenham

www.ascima.bham.ac.uk

EDITORIAL BOARD

John Whenham (Birmingham)
Silke Leopold (Heidelberg)
Joachim Steinheuer (Heidelberg)
Andrea Bornstein (Rome)

The edition and translations are copyright ©2012 the editor, translators, The University of Birmingham and The University of Heidelberg. They may be freely downloaded for study or performance (including commercial recordings) provided that the edition and translations are properly acknowledged. Further distribution or reproduction in any format is prohibited without the permission of the copyright holder(s).

L'edizione e le traduzioni sono di proprietà del curatore, dei traduttori, e delle università di Birmingham e di Heidelberg. Il materiale può essere liberamente scaricato sia per motivi di studio sia per essere eseguito (comprese registrazioni commerciali), a patto che gli estremi dell'edizione e delle traduzioni siano debitamente citati. Qualsiasi altro uso e/o riproduzione in qualsiasi formato è espressamente proibito senza il permesso dei detentori dei diritti summenzionati.

Das Copyright für die Edition und die Übersetzungen liegt beim Herausgeber, bei den Übersetzern sowie bei den Universitäten Birmingham und Heidelberg. Das Material kann zu Studienzwecken oder für Aufführungen (einschließlich kommerzieller Einspielungen) unentgeltlich heruntergeladen und verwendet werden, vorausgesetzt, dass dabei in allen Fällen Herkunft und Herausgeber der Editionen bzw. der Übersetzungen in angemessener Weise benannt und kenntlich gemacht werden. Eine Weiterverbreitung und/oder Reproduktion in jeglicher Form ohne vorherige Zustimmung durch den/die Rechtsinhaber ist untersagt.

CONTENTS / INDICE / INHALT

Introduction / Prefazione / Vorwort

Acknowledgments	iv
The Madrigals of Giovanni Valentini	v
The Source	x
Performance Issues	xiii
Texts and Translations	xx
Editorial Method	xlii
Critical Commentary	xlix

The Edition / L'Edizione / Die Ausgabe

1. O come bello appare (G. Murtola) (C, A, T, B, bc)	1
2. Bella Isabella, bella (G. Murtola) (C, A, T, B, bc)	11
3. Queste lacrime mie (G. Murtola) (C, A, T, B, bc)	21
4. Chi nudrisse tua speme (G. Chiabrera) (C, C, T, T, bc)	33
5. Ridete, pur ridete (G. Murtola) (C, T, T, B, bc)	46
6. È bello quel che piace (G. Murtola) (C, T, T, B, bc)	61
7. È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge (G.B. Marino) (C, A, T, B, bc)	68
8. Schiera d'aspri martiri (G. Chiabrera) (C, C, A, T, B, bc)	83
9. Gioir, gioir fugace (F.M. Caccianemici) (C, C, A, T, B, bc)	92
10. Neve e rose ha nel volto (G. Casoni) (C, C, A, T, B, bc)	99
11. Ardi contento e taci (G.B. Marino) (C, C, A, T, B, bc)	112
12. Ahi, chi mi fa languire (R. Campeggi) (C, A, T, T, B, bc)	122
13. Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme (I. Sannazaro) (C, C, A, T, B, bc)	132
14. Ecco maggio seren: chi l'ha vestito (G.B. Strozzi) (C, C, A, T, B, 2vlns, b.vla, bc)	162
15. Vagheggiando le bell'onde (G. Chiabrera) (C, C, A, T, B, 2vlns, b.vla, bc)	199
16. Amor amaramente amar mi fai (C, C, A, T, B, B, 2vlns, t.vla, bc)	222
17. In bel giardino all'aura amena e grata (C, A, T, B, 2vlns, t.vla, b.vla, vlne, bc)	277
18. Guerra, guerra tu brami (G. Carrara) (C, C, A, T, T, B, crto, a.vla, t.vla, b.vla, vlne, bc)	302
Sound files (prepared by Pyrros Bamichas): follow links for individual works	

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to express my gratitude to the Director of the Biblioteca Capitolare della Cattedrale, Verona, Italy for granting me permission to publish this edition based on part-books in the library's collection. I would also wish to thank John Whenham, and the other members of the Editorial Board of ASCIMA for inviting me to participate in this excellent project.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei esprimere la mia gratitudine al Direttore della Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Verona per avermi concesso il permesso di pubblicare questa edizione, basata sulle parti conservate nella collezione della biblioteca. Vorrei anche ringraziare John Whenham e gli altri membri della commissione editoriale di ASCIMA per avermi invitato a partecipare a questo eccellente progetto.

DANKSAGUNG

Ich möchte dem Direktor der Biblioteca Capitolare della Cattedrale, Verona, Italien, dafür danken, dass er mir gestattet, diese Ausgabe zu veröffentlichen, die auf den Stimmbüchern aus der Sammlung der Bibliothek basiert. Ebenfalls möchte ich John Whenham und den anderen Mitgliedern des Herausgeber-Teams ASCIMA dafür danken, dass sie mich eingeladen haben, an diesem hervorragenden Projekt teilzunehmen.

INTRODUCTION

THE MADRIGALS OF GIOVANNI VALENTINI

Giovanni Valentini was born around 1582/3, probably in Venice. A number of both contemporary and later references to him suggest that he was a keyboard player. In 1604 or 1605, he was appointed organist of the Polish court chapel under King Zygmunt III Vasa; his earliest collections of canzoni (Venice, 1609) and motets (Venice, 1611) were printed during his service there. In 1614 he joined the court of the Archduke Ferdinand of Inner Austria at Graz as the ‘newly appointed chamber organist from Poland’. After Ferdinand’s accession to the throne of the Holy Roman Emperor in 1619 as Ferdinand II, Valentini moved to Vienna with the other musicians of the Graz music chapel and in December 1619, he was first imperial court organist with an annual salary of 360 florins. After nearly seven years, on 15 June 1626, Valentini succeeded Giovanni Priuli to the post of the *Hofkapellmeister*. In 1627, he was ennobled and, at about the same time, accepted the duties of *regens chori* at the

INTRODUZIONE

I MADRIGALI DI GIOVANNI VALENTINI

Giovanni Valentini nacque intorno al 1582/3, probabilmente a Venezia. Alcune fonti a lui contemporanee e altre più tarde lo indicano come suonatore di strumento a tastiera. Tra il 1604 e il 1605, fu assunto come organista alla Cappella della corte polacca, durante il regno di Sigismondo III Vasa; le sue prime raccolte di canzoni (Venezia, 1609) e mottetti (Venezia 1611) furono stampate durante il suo servizio in Polonia. Nel 1614 fu alla corte dell’Arciduca Ferdinando d’Austria, a Graz, in qualità di «nuovo organista da camera proveniente dalla Polonia». Dopo l’ascesa di Ferdinando al trono del Sacro Romano Impero nel 1619, con il nome di Ferdinando II, Valentini si trasferì a Vienna insieme agli altri musicisti della Cappella musicale di Graz, e nel dicembre del 1619 divenne primo organista della corte imperiale con uno stipendio annuale di 360 fiorini. Dopo circa 7 anni, il 15 giugno 1626, Valentini successe a Giovanni Priuli nella posizione di *Hofkapellmeister*. Nel 1627, ricevette la carica nobiliare e

EINFÜHRUNG

DIE MADRIGALE VON GIOVANNI VALENTINI

Giovanni Valentini wurde um 1582/83 geboren, wahrscheinlich in Venedig. Eine Anzahl von zeitgenössischen und späteren Quellenangaben lässt darauf schließen, dass er Tasteninstrumente gespielt hat. 1604 oder 1605 war er angestellter Organist in der polnischen Hofkapelle unter König Zygmunt III Waza; seine frühesten Sammlungen von Kanzonen (Venedig, 1609) und Motetten (Venedig, 1611) wurden während der Zeit seiner dortigen Beschäftigung gedruckt. 1614 kam er an den Hof von Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich in Graz als „neu ernannter Kammerorganist aus Polen“. Nachdem Ferdinand 1619 als Kaiser Ferdinand II. den Thron des Heiligen Römischen Reiches bestiegen hatte, folgte ihm Valentini mit anderen Musikern der Grazer Musikkapelle nach Wien. Im Dezember 1619 wurde er erster kaiserlicher Hoforganist mit einem Jahresgehalt von 360 Florin. Nach knapp sieben Jahren folgte Valentini am 15. Juni 1626 Giovanni Priuli im Amt des

Michaelerkirche in Vienna, until at least 1631. His service as imperial Kapellmeister continued under Ferdinand III (to whom he was a tutor in music), and he was involved in the production of the earliest operas in Vienna during the 1620s and 30s. During his last years he was involved with the composition of sacred dramatic works and writing Italian poetry (including the earliest *sepolcri*, for which only librettos survive). During Ferdinand III's reign (1637–57), Valentini, like Johann Jakob Froberger, enjoyed an unusually close relationship with the imperial family, serving as an authority on musical and literary matters. He died in Vienna on 29/30 April 1649.

Valentini was a prominent and progressive composer of exceptional reputation. The range of his music covers most of the important styles and genres of the early Seicento. The polychoral style of some of his large-scale sacred works justifies Antimo Liberati's description of him as 'a Venetian of the famous school of the Gabriellis' (*Lettera ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, 1684* (Rome, 1685), p. 52). He was praised by Samuel Friedrich Capricornus and Liberati for his compositional technique and his fine sense of the difference between vocal and

contemporaneamente accettò l'incarico di *regens chori* nella chiesa di San Michele a Vienna, incarico che rivestì almeno fino al 1631. Il suo servizio come Maestro di Cappella imperiale continuò sotto Ferdinando III (di cui fu anche insegnante di musica), e fu impegnato nella produzione delle primissime opere a Vienna, tra il 1620 e il 1630. Durante i suoi ultimi anni di vita fu impegnato nella composizione di drammi sacri e nello scrivere poesia italiana (inclusi i primissimi *sepolcri*, di cui sono sopravvissuti solo i libretti). Durante il regno di Ferdinando III (1637-57) Valentini godette, come Johann Jakob Froberger, di un'insolita stretta relazione con la famiglia reale, rivestendo un ruolo autorevole riguardo a questioni musicali e letterarie. Morì a Vienna il 29/30 aprile 1649.

Valentini fu un importante compositore, all'avanguardia nel suo tempo, e di eccezionale reputazione. Compose nei più importanti stili e generi del primo Seicento. Lo stile policorale di alcune delle sue composizioni sacre di ampio respiro giustifica la descrizione che ne fa Antimo Liberati, quale «un veneziano della famosa scuola del Gabrieli» (*Lettera ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, 1684* (Roma, 1685), p. 52. Fu lodato da Samuel Friedrich

Hofkapellmeisters. 1627 wurde er in den Adelsstand erhoben, und etwa zur gleichen Zeit, mindestens bis 1631, übernahm er die Aufgaben des *regens chori* an der Michaelerkirche in Wien. Auch unter Ferdinand III., dessen Musiklehrer er war, blieb er weiterhin kaiserlicher Kapellmeister, er war beteiligt an den frühesten Opern in Wien in den 1620er und 1630er Jahren. Während seiner letzten Jahre beschäftigte er sich mit der Komposition von geistlichen dramatischen Werken und schrieb italienische Gedichte, dazu gehören auch die frühesten *sepolcri*, für die lediglich Libretti erhalten sind. Während der Regierung von Ferdinand III. (1637-57) pflegte Valentini, ebenso wie Johann Jakob Froberger, eine ungewöhnlich enge Beziehung zur kaiserlichen Familie und galt für sie als musikalische und literarische Autorität. Er starb in Wien am 29./30. April 1649.

Valentini war ein bedeutender und fortschrittlicher Komponist von außergewöhnlichem Ansehen. Die Bandbreite seiner Musik umfasst die meisten Stilrichtungen und Genres des frühen 17. Jahrhunderts. Der mehrhörige Stil einiger seiner großbesetzten geistlichen Werke rechtfertigt Antimo Liberatis Beschreibung

instrumental writing. His *Sacri concerti* (Venice, 1625) include some of the earliest sacred works written north of the Alps to make extensive use of the *stile recitativo*. According to Federhofer and Saunders, Valentini was one of the first composers to introduce the new Italianate style of violin writing north of the Alps, and his *Secondo libro di madrigali* (Venice, 1616) was the first published collection of madrigals to combine voices and instruments other than continuo, with the last five of his madrigals being representative of the Austrian taste for large scorings including both voices and instruments. Their arrangement differs from piece to piece, from roles of mere embellishment to full integration into the music texture. In the madrigals 'Schiera d'aspri martiri' and 'Guerra, guerra, tu brami', motives reminiscent of what Monteverdi later called the *genere concitato* are clearly identifiable. Many of the pieces shift between the natural and flat hexachords or employ other forms of chromaticism. Such chromatic experiments, which also appeared in some of his instrumental sonatas, are probably connected to the *musica reservata* of the Graz court and to the use of enharmonic keyboard instruments there. His *Musiche concertate* (Venice, 1619) contains concerted pieces with

Capricornus e dallo stesso Liberati per la sua tecnica compositiva e il suo fine senso della differenza tra la scrittura vocale e quella strumentale. I suoi *Sacri concerti* (Venezia, 1625) includono alcuni dei primi lavori sacri, composti al nord delle Alpi, che fanno un uso esteso dello *stile recitativo*. Secondo Federhofer e Saunders, Valentini fu uno dei primi compositori a introdurre oltralpe il nuovo stile violinistico italiano; il suo *Secondo libro di madrigali* (Venezia, 1616) fu la prima pubblicazione di una raccolta di madrigali combinanti voci e strumenti differenti dal continuo, con almeno cinque dei suoi madrigali che rappresentano il gusto austriaco per le grandi partiture e che includono voci e strumenti insieme. La loro strumentazione differisce da pezzo a pezzo, da ruoli di puro abbellimento alla piena integrazione nella struttura musicale. Nei madrigali «Schiera d'aspri martiri» e «Guerra, guerra, tu brami», sono chiaramente identificabili reminiscenze di quello che Monteverdi in seguito chiamò *genere concitato*. Molti di questi pezzi passano dall'esacordo naturale a quello molle o impiegano altre forme di cromaticismo. Questi esperimenti cromatici, che appaiono anche in alcune delle sue sonate per strumento, sono probabilmente collegati con la *musica reservata* della corte di Graz e all'uso

von ihm als „Venezianer der berühmten Schule der Gabrielis“ (*Lettera ... in risposta ad una del Sig. Ovidio Persapegi, 1684* (Rom, 1685), p. 52). Er wurde von Samuel Friedrich Capricornus und Liberati wegen seiner Kompositionstechnik und wegen seines feinen Gespürs für den Unterschied zwischen vokalen und instrumentalen Kompositionen gerühmt. Seine *Sacri concerti* (Venedig, 1625) enthalten die frühesten Werke im *stile recitativo*, die nördlich der Alpen geschrieben wurden. Nach Federhofer und Saunders war Valentini einer der ersten Komponisten, die den neuen italienischen Stil der Violinmusik nördlich der Alpen eingeführt haben, und sein *Secondo libro di madrigali* (Venedig, 1616) war die erste veröffentlichte Sammlung von Madrigalen, in der über die Continuobegleitung hinaus Stimmen und Instrumente miteinander verknüpft wurden. Die letzten fünf Madrigale des Buches sind charakteristisch für die österreichische Vorliebe für große Besetzungen mit Stimmen und Instrumenten. Die Verwendung der Instrumente ändert sich von Stück zu Stück und reicht von bloßer Verzierung bis zu voller Einbeziehung in die musikalische Textur. In den Madrigalen 'Schiera d'aspri martiri' und 'Guerra, guerra, tu brami' erinnert die Art der Motivik deutlich an das, was Monteverdi

the instruments fully embodied into the vocal texture. This collection is also characterized by the presence of pieces reflecting Ferdinand II's affinity for hunting (see 'Deh, fuggite gli amori') and his engagement in the Thirty Years War (see 'Tocchin le trombe all arma'). The last work, in particular, is the first piece in which Monteverdi's famous melodic-rhythmic model of sixteen *semicrome* on the same note is found before Monteverdi's own *Combattimento di Tancredi e Clorinda* of 1624. Valentini's *Musica di camera* (Venice, 1621) reveals the new compositional predilection for structural organization in the 1620s by containing a number of compositions built on ostinato bass patterns, including the *pass'e mezzo*, *Romanesca* and *Ruggiero* and it is the first case in which the term 'da camera' appears in the history of printed music. In his *Musiche a doi voci* (1621) he appears to be more avant-garde and adventurous by using unusual proportions for declamatory reasons, such as 5/4 in 'Con guardo altero', or 9/8 and 7/9 in 'Vanne, o carta amorosa'.

che vi si faceva di strumenti da tasto enarmonici. Le sue successive *Musiche concertate* (Venezia, 1619) contengono esclusivamente pezzi concertati con gli strumenti, pienamente incorporati nella tessitura vocale. La collezione è anche caratterizzata dalla presenza di pezzi che riflettono la propensione di Ferdinando II per la caccia (si veda «Deh, fuggite gli amori») e il suo coinvolgimento nella Guerra dei Trent'anni («Tocchin le trombe all'arma»). L'ultima composizione, in particolare, è il primo pezzo in cui il famoso modello ritmico melodico monteverdiano, basato su *semicrome* ribattute, si ritrova precedentemente al madrigale dello stesso Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda* del 1624. La *Musica da camera* di Valentini (Venezia, 1621) rivela la nuova predilezione compositiva degli anni '20 del Seicento per l'organizzazione strutturale, attraverso la presenza di un numero di composizioni impostate su modelli di basso ostinato, incluso il *pass'e mezzo*, la *Romanesca* e *Ruggiero*. È inoltre il primo caso in cui appaia il termine «da camera» nella storia dell'editoria musicale. Nelle sue *Musiche a doi voci* (1621) Valentini sembra essere più avanguardista e avventuroso, usando proporzioni insolite per il declamato, come il 5/4 in «Con guardo

später *genere concitato* nennen sollte. Viele der Stücke wechseln zwischen dem hexachordum naturale und dem hexachordum molle oder verwenden andere Formen von Chromatik. Derartige chromatische Experimente, die sich auch in einigen seiner instrumentalen Sonaten finden, hängen wahrscheinlich mit der *musica reservata* und der Verwendung enharmonischer Tasteninstrumente am Grazer Hof zusammen. Valentini's *Musiche concertate* (Venedig, 1619) enthalten Kompositionen in konzertierender Schreibart, bei denen die Instrumente vollkommen in die vokale Textur integriert sind. Die Sammlung ist auch gekennzeichnet durch Stücke, die die Vorliebe Ferdinands II. für die Jagd widerspiegeln (,Deh, fuggite gli amori') und seine Beteiligung am Dreißigjährigen Krieg (,Tocchin le trombe all arma'). Im letzteren Stück findet sich bereits mehrere Jahre vor Monteverdis *Combattimento di Tancredi e Clorinda* von 1624 dessen bekanntes melodisch-rhythmische Modell der sechzehn *semicrome* auf derselben Note. Valentini's *Musica di camera* (Venedig, 1621) weist die neue kompositorische Vorliebe der 1620er Jahre für strukturelle Gliederung auf, denn der Band enthält eine Reihe von Kompositionen über ostinaten Bassmodellen wie *pass'e*

altero», o il 9/8 e il 7/9 in «Vanne, o carta amorosa».

mezzo, Romanesca und Ruggiero. Es ist zudem das erste Mal, dass der Begriff ‚da camera‘ in der Musikgeschichte erscheint. In seinen *Musiche a doi voci* (1621) wirkt Valentini noch avantgardistischer und kühner, weil er aus deklamatorischen Gründen ungebräuchliche Taktarten benutzt, z.B. 5/4 in ‚Con guardo altero‘, oder 9/8 und 7/9 in ‚Vanne, o cara amorosa‘.

BIBLIOGRAPHY

- Bamichas, Pyrros, ‘Monteverdi’s stile concitato: some later indications’ [in Greek], *Musicology*, 17 (2003), 140-183.
- Federhofer, Hellmut / Saunders, Steven, ‘Valentini Giovanni (i)’, *Grove Music Online* (Accessed 31 March 2011).
- Federhofer, Hellmut, ‘Graz Court Musicians and their Contributions to the Parnasus Musicus Ferdinandeus (1615)’, *Musica Disciplina*, 9 (1955), 167-244.
- Mabbett, Margaret, *The Italian Madrigal, 1620-1655*, 2 vols. (Ph.D. diss., King’s College, London, 1989).
- Whenham, John, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 vols. (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).
- Whenham, John, ‘Large-scale settings of Madrigal Texts with Obbligato Instruments’, and ‘The Settings of Canzonetta Texts’, in *Giovanni Valentini, Choirmaster to the Holy Roman Emperor 1619-1649* [Proceedings of an International Conference, University of Heidelberg, 5-7 September 1998], ed. Silke Leopold & Joachim Steinheuer (Kassel: Bärenreiter, forthcoming).

THE SOURCE

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SESTO, BASSO Continuo) / SECONDO LIBRO / DE MADRIGALI / A 4. 5. 8. 9. 10 & 11. / Concertati con voci, et Istromenti. / DI GIOVANNI VALENTINI / *Organista del Serenissimo Ferdinando / Arciduca d'Austria, et c.* / Nuovamente dato in luce. / *Et alla Serenissima sua Altezza Dedicati.* / CON PRIVILEGIO. / (Printer's device) / IN VENETIA, [A, B, C, D, E, F, G] / (single rule) / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVI.

Valentini's *Secondo libro de Madrigali...concertati* appears to have been printed only once, and of this printing only two copies survive, in the library of Christ Church, Oxford, UK (shelfmark Mus. 249-255), and in the Biblioteca Capitolare della Cattedrale, Verona, Italy (shelfmark Fondo musicale, Busta No. 78). The present edition is based on the latter copy. The publication consists of seven quarto part-books:

LA FONTE

(CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SESTO, BASSO Continuo) / SECONDO LIBRO / DE MADRIGALI / A 4. 5. 8. 9. 10 & 11. / Concertati con voci, et Istromenti. / DI GIOVANNI VALENTINI / *Organista del Serenissimo Ferdinando / Arciduca d'Austria, et c.* / Nuovamente dato in luce. / *Et alla Serenissima sua Altezza Dedicati.* / CON PRIVILEGIO. / (Marchio tipografico) / IN VENETIA, [A, B, C, D, E, F, G] / (separatore singolo) / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVI.

Il *Secondo libro de Madrigali [...]* concertati di Valentini sembrerebbe essere stato stampato una sola volta. Di questa stampa sopravvivono solo due copie, una nella Biblioteca di Christ Church, Oxford, UK (segnatura Mus. 249-255), l'altra nella Biblioteca Capitolare della Cattedrale, Verona, Italia (segnatura Fondo musicale, Busta N. 78). La presente edizione si basa su quest'ultima copia. La pubblicazione consiste di sette parti in-quarto:

DIE QUELLE

CANTO, TENORE, ALTO, BASSO, QUINTO, SESTO, BASSO Continuo) / SECONDO LIBRO / DE MADRIGALI / A 4. 5. 8. 9. 10 & 11. / Concertati con voci, et Istromenti. / DI GIOVANNI VALENTINI / *Organista del Serenissimo Ferdinando / Arciduca d'Austria, et c.* / Nuovamente dato in luce. / *Et alla Serenissima sua Altezza Dedicati.* / CON PRIVILEGIO. / (Signatur des Druckers) / IN VENETIA, [A, B, C, D, E, F, G] / (einzelne waagerechte Linie) / Appresso Giacomo Vincenti. MDCXVI.

Valentinis *Secondo libro de Madrigali...concertati* scheint nur einmal gedruckt worden zu sein, von diesem Drucksind nur zwei Kopien in der Bibliothek von Christ Church, Oxford, UK (Signatur Mus. 249-255) und in der Biblioteca Capitolare della Cattedrale, Verona, Italien (Signatur Fondo musicale, Busta Nr. 78) erhalten. Die vorliegende Ausgabe basiert auf der letzteren. Die Veröffentlichung besteht aus sieben Stimmbüchern:

CANTO: A-A7.
 TENORE: B-B8.
 ALTO: C-C8.
 BASSO: D-D8.
 QUINTO: E-E6.
 SESTO: F-F4.
 BASSO Continuo: G-G13.

Madrigali di Giovanni Valentini. A 4. 5. 8. 9. 10. & 11. voci. Lib. 2: [CANTO]: A3, A5 and A7, [TENORE]: B2, B5 and B7, [ALTO]: C3, C5 and C7, [BASSO]: D3, D5 and D7, [QUINTO]: E3, E5, [SESTO]: F3 and [BASSO Continuo]: G3, G5, G7, G9, G11 and G1.

A dedicatory letter to Archduke Ferdinand appears in all the part-books except the Alto and Basso continuo; the layout and content of the dedications are consistent from book to book.

Canto, sig. A2:
 MOST SERENE LORD
 As public testimony of my devotion to Your Most Serene Highness and of the infinite obligations that I owe you, I respectfully dedicate these small fruits of my studies, the products of my poor creative capacity, and in

CANTO: A-A7.
 TENORE: B-B8.
 ALTO: C-C8.
 BASSO: D-D8.
 QUINTO: E-E6.
 SESTO: F-F4.
 BASSO Continuo: G-G13.

Madrigali di Giovanni Valentini. A 4. 5. 8. 9. 10. & 11. voci. Lib. 2: [CANTO]: A3, A5 and A7, [TENORE]: B2, B5 and B7, [ALTO]: C3, C5 and C7, [BASSO]: D3, D5 and D7, [QUINTO]: E3, E5, [SESTO]: F3 and [BASSO Continuo]: G3, G5, G7, G9, G11 and G1.

Una lettera dedicatoria all'Arciduca Ferdinando appare in tutte le parti, eccetto quella dell'Alto e del Basso continuo; l'impaginazione e il contenuto della dedica sono coerenti in tutte le parti.

Canto, sig. A2:
 SERENISSIMO SIGNORE /
 Per publico testimonio della mia divotione, e de gli o- / blighi infiniti ch'io tengo, à V.[ostra] A.[ltezza] Serenissima rive- / rente le consacro questi pochi frutti de' miei studii / prodotti dal mio povero ingegno, e per quanto

CANTO: A-A7.
 TENORE: B-B8.
 ALTO: C-C8.
 BASSO: D-D8.
 QUINTO: E-E6.
 SESTO: F-F4.
 BASSO Continuo: G-G13.

Madrigali di Giovanni Valentini. A 4. 5. 8. 9. 10. & 11. voci. Lib. 2: [CANTO]: A3, A5 and A7, [TENORE]: B2, B5 and B7, [ALTO]: C3, C5 and C7, [BASSO]: D3, D5 and D7, [QUINTO]: E3, E5, [SESTO]: F3 and [BASSO Continuo]: G3, G5, G7, G9, G11 and G1.

Eine Widmung an Erzherzog Ferdinand erscheint in allen Stimmbüchern außer im Alto- und im Basso continuo-Stimmbuch, das Layout und der Inhalt der Widmung stimmen in allen Büchern überein.

Canto, sig. A2:
 DURCHLAUCHTIGSTER HERR,
 als öffentliches Zeugnis meiner Ergebenheit und der unendlichen Verpflichtungen, durch die ich Eurer durchlauchtigsten Hoheit verbunden bin, widme ich Euch ehrerbietig diese geringen Früchte meiner Studien,

my opinion ripened by the sun of your grace since – to my good fortune – you showed that you like them. Accept them, Your Most Serene Highness, with your customary kindness, as a sign of the tribute owed to you by my unending service, and I bow to you most humbly. From Graz, 20 September 1616. Of Your Most Serene Highness the most humble and devoted servant, Giovanni Valentini.

io / giudico maturati dal Sol della gratia sua allhora che / per mia ventura mostro di compiacersene. Accettili V.[ostra] A.[ltezza] Serenissi- / ma con la solita benignità, in segno di tributo dovutole dalla perpe- / tua mia servitu, & humilissimo me le inchino. / Di Gratz. a di xx. Settembre. MDCXVI. / Di V.[ostra] A.[ltezza] Serenissima / Humilissimo, e divotissimo Servitore / Giovanni Valentini.

hervorgebracht von meinem bescheidenen Verstande, und, soweit ich zu urteilen vermag, gereift durch die Sonne Eurer Güte, seit Ihr zu meinem Glücke zeigte, daran Gefallen zu finden. Möge Euer durchlauchtigste Hoheit sie mit dem üblichen Wohlwollen entgegennehmen; als Zeichen des Tributs, den ich Euch für meine beständige Dienerschaft schulde, verneige ich mich untertänigst vor Euch. Graz, am 20. September 1616. Euer durchlauchtigster Hoheit untertänigster und ergebenster Diener Giovanni Valentini.

PERFORMANCE ISSUES

It is certain that all Valentini's madrigals of 1616 were sung by solo voices, all professionals. Despite the presence of women singers regularly employed at the court from the late 1620's and onwards – such as Margherita Basile (who was formerly at Mantua and was to have sung the title role in Monteverdi's *La finta pazza Licori* in 1627) and Lucia Rubini – at the imperial 'musica piccola di camera' around 1631 (according to a letter to Mantua from G. B. Rubini of 1631), no female singers appear to have been associated with the imperial Hofkapelle when Valentini's second book of madrigals was printed. Of course, taking into account cases of other music institutions such as that at Ferrara in the late 16th century, where the names of women singers were not included in the official lists of the duke's cappella, the possibility cannot be excluded. Consequently, the soprano lines would likely have been performed by either female sopranos or soprano falsettists (Discantists), and the 'alto' (high) parts by female altos or high tenors.

Nowhere in the source is any specification about the continuo instruments given, so,

QUESTIONI DI ESECUZIONE

È certo che tutti i madrigali di Valentini del 1616 furono eseguiti da voci soliste, tutte professionali. Nonostante la presenza di cantanti donne regolarmente impiegate alla corte sin dal tardo 1620 – come Margherita Basile (che era in precedenza a Mantova e aveva cantato nel ruolo principale di *La finta pazza Licori*, nel 1627) e Lucia Rubini – cantante della imperiale «musica piccola di camera» intorno al 1631 (secondo una lettera da Mantova di G.B. Rubini, datata 1631), non appaiono cantanti donne associate con la *Hofkapelle* imperiale al tempo in cui il secondo libro di madrigali di Valentini fu stampato. Ovviamente, non è da escludere la possibilità che ve ne fossero, tenuto conto degli altri casi di istituzioni musicali, come quella di Ferrara nel tardo sedicesimo secolo, in cui i nomi delle cantanti non erano inclusi nella lista ufficiale della cappella ducale. Di conseguenza, le parti del soprano saranno state probabilmente eseguite o da donne o da falsettisti (discantisti), e le parti dell'alto, da donne o da tenori dotati di estensione acuta.

Nella fonte manca qualsiasi specificazione riguardo agli strumenti del continuo; in

AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Es ist sicher, dass Valentinis Madrigale von professionellen Gesangssolisten gesungen wurden. Obwohl es in den späten 1620ern und danach am Hof fest angestellte Sängerinnen gab, wie Margherita Basile (die früher in Mantua war und 1627 die Titelrolle in Monteverdi's *La finta pazza Licori* singen sollte) und Lucia Rubini – in der kaiserlichen ‚musica piccola di camera‘ um 1631 (laut einem Brief von G. B. Rubini nach Mantua von 1631), scheinen keine Sängerinnen mit der kaiserlichen Hofkapelle in Verbindung gestanden zu haben, als Valentinis zweites Madrigalbuch gedruckt wurde. Natürlich kann die Möglichkeit der Beteiligung von Sängerinnen nicht ausgeschlossen werden, wenn man andere musikalische Institutionen wie die Hofmusik in Ferrara im späten 16. Jahrhundert betrachtet, denn dort wurden die Namen der Sängerinnen nicht in der Namensliste der herzoglichen Kapelle aufgeführt. Somit dürften die Sopranstimmen vermutlich entweder von Sopranistinnen oder von Sopran-Falsettisten (Diskantisten) gesungen worden sein, und die Altstimmen (‚alto‘ heißt ‚hoch‘) von Altistinnen oder von hohen Tenören.

generally, a harpsichord, or a plucked stringed instrument, such as a chitarrone, or, especially in the concerted pieces, a harpsichord with a viola da gamba or a chitarrone (Francesco Turini's recommended combination for the accompaniment of violins, mentioned in his *Madrigali, libro III* of 1629) – would all be appropriate as foundation instruments.

A number of notes such as A flat (e.g. No. 7 'È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge'), D-flat (e.g. No. 12 'Ahi, chi mi fa languire') or D-sharp (e.g. No. 6 'È bello quel che piace') with their enharmonic equivalents, require a harpsichord with more than twelve keys per octave, a kind of instrument that Valentini would have had at his disposal. Indeed, in 1617, Urban Vielhawer von Hohenhaw, court organist to Archduke Karl, Bishop of Breslau, praised him as a virtuoso performer in connection with an enharmonic 'clavicymbalum universale, seu perfectum' with seventy-seven keys for the four octaves from C to c''' (also mentioned by Michael Praetorius in his *Syntagma musicum*, II (Wolfenbüttel, 1618), 61–66).

The application of unusual notes not corresponding to the keys of a common keyboard instrument of the period was likely

generale, un clavicembalo con una viola da gamba, o uno strumento a corde come il chitarrone, oppure, specialmente nei pezzi concertati, clavicembalo, viola da gamba, chitarrone, o una combinazione di accompagnamento di violini (come raccomanda Francesco Turini nel suo *Madrigali, libro III* del 1629) – sarebbero tutti appropriati per il sostegno armonico.

Un certo numero di note come La bemolle (per es. N. 7 «È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge»), Re bemolle (N. 12 «Ahi, chi mi fa languire») o di Re diesis (N. 6 «È bello quel che piace»), con i loro equivalenti enarmonici, richiedono un clavicembalo con più di dodici tasti per ottava, un tipo di strumento che Valentini aveva a sua disposizione. Certamente, nel 1617, Urban Vielhawer von Hohenhaw, organista di corte dell'Arciduca Karl, Vescovo di Breslau, elogiò Valentini come esecutore virtuoso in connessione con un «clavicymbalum universale enarmonico, definito 'seu perfectum'», con settantasette tasti per quattro ottave, da Do a do''' (menzionato anche da Michael Praetorius nel *Syntagma musicum*, II (Wolfenbüttel, 1618), 61–66).

L'uso di note insolite non corrispondenti alle

In der Quelle gibt es nirgendwo irgendeine Spezifizierung der Continuo-Instrumente, ganz allgemein dürften ein Cembalo oder ein gezupftes Saiteninstrument, wie ein Chitarrone oder, vor allem in mehrstimmigen Stücken, ein Cembalo mit einer Viola da gamba oder einem Chitarrone, oder wie von Francesco Turini in seinem *Madrigali, libro III* von 1629 empfohlen, eine Kombination von allen zur Begleitung von Violinen geeignet sein.

Einzelne Töne wie As (z.B. Nr. 7 'È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge'), Des (z.B. No. 12 'Ahi, chi mi fa languire') oder Dis (z.B. Nr. 6 'È bello quel che piace') mit ihren enharmonischen Entsprechungen erfordern ein Cembalo mit mehr als zwölf Tasten in der Oktave, eine Art von Instrument, wie es Valentini zur Verfügung gestanden hat. Tatsächlich rühmte ihn 1617 Urban Vielhawer von Hohenhaw, der Hoforganist von Erzherzog Karl, dem Bischof von Breslau, als virtuoson Spieler in Zusammenhang mit einem enharmonischen 'clavicymbalum universale, seu perfectum' mit siebenundsiebzig Tasten für die vier Oktaven von C bis c''' (ebenfalls erwähnt von Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum*, II (Wolfenbüttel, 1618),

more widespread than we might expect; unusual notes such as A-flat and D-sharp with or without their enharmonic equivalents are also found in Rovetta's *Madrigali concertati* of 1629 and 1640. Surprisingly, the circle gets much wider if madrigal books of composers like Galeazzo Sabbatini (see his books of 1625, 1626, 1627, 1630 and 1636), Martino Pesenti (see, for example, his 1638 book) – both involved more or less with such enharmonic instruments as inventors and/or performers – Claudio Monteverdi (see, for example, his 1638 book), Francesco Turini (see, for example, his 1621 and 1629 books), Giovanni Antonio Rigatti (see his 1636 book), also need to be taken into account. Owing to the presence of D-flat, D-sharp, A-flat and A-sharp (in Monteverdi's *Madrigali guerrieri et amorosi*, 1638) mostly with their enharmonic equivalents in these books, a keyboard of seventeen keys per octave would be adequate for the performance of such pieces. Evidently, the accurate execution of diatonic and chromatic semitones should be considered as an element of authenticity in terms of historical performance.

Another matter of great importance related to continuo performance is the original figuring. Figures appear only rarely in the continuo

chiavi dei comuni strumenti da tasto del periodo era molto più diffuso di quanto ci si possa aspettare; note insolite quali un La bemolle e un Re diesis, con o senza i loro equivalenti enarmonici, si trovano anche nei *Madrigali concertati* di Rovetta del 1629 e 1640. Sorprendentemente, il circolo si ingrandisce se prendiamo in considerazione i libri di compositori come Galeazzo Sabbatini (si vedano i suoi libri del 1625, 1626, 1627, 1630 e 1636), Martino Pesenti (si veda, per esempio il suo libro del 1638) – entrambi in parte coinvolti con questi strumenti enarmonici, o come inventori o come esecutori – sono anche da considerare Claudio Monteverdi (si veda per esempio il suo libro del 1638), Francesco Turini (i libri del 1621 e 1629), Giovanni Antonio Rigatti (il libro del 1636). Vista la presenza di Re bemolle, Re diesis, La bemolle e La diesis (nei *Madrigali guerrieri et amorosi* di Monteverdi, 1638) per la maggior parte presenti in questi stessi libri con i loro equivalenti enarmonici, una tastiera di diciassette tasti per ottava sarebbe appropriata per la loro l'esecuzione.

Evidentemente, l'accurata esecuzione di semitoni diatonici e cromatici dovrebbe essere considerata come un elemento di autenticità in termini di esecuzione storica.

61–66).

Die Verwendung ungebräuchlicher Töne, die nicht auf einem üblichen Tasteninstrument der Zeit gespielt werden konnten, war wahrscheinlich verbreiteter, als wir annehmen; unübliche Töne wie As und Dis, mit oder ohne ihre enharmonischen Entsprechungen, finden sich auch in Rovettas *Madrigali concertati* von 1629 und 1640. Überraschenderweise erweitert sich der Kreis, da weitere Komponisten einbezogen werden sollten wie Galeazzo Sabbatini (seine Bücher von 1625, 1626, 1627, 1630 und 1636), Martino Pesenti (z.B. sein Buch von 1638) - beide haben mehr oder weniger mit solchen enharmonischen Instrumenten zu tun als Erfinder und/oder Spieler - Claudio Monteverdi (z.B. sein Buch von 1638), Francesco Turini (seine Bücher von 1621 und 1629) und Giovanni Antonio Rigatti (sein Buch von 1636). Da sogar Des, Dis, As und Ais anzutreffen sind wie in Monteverdis *Madrigali guerrieri et amorosi* von 1638, meist mit ihren enharmonischen Entsprechungen, wäre ein Tasteninstrument mit siebzehn Tasten pro Oktave geeignet für das Spielen solcher Stücke. Es ist offensichtlich, dass die sorgfältige Umsetzung von diatonischen und chromatischen Halbtönen als ein Element für die

part-book. Pieces 1 to 12, however, are printed with a short score: a second melodic line, drawn from one or more of the upper voices, is printed above the bass line, giving the continuo player a clearer idea of the intended harmony. The delicacy of the vocal parts such as in bars 72-76 in No. 10, 'Neve e rose ha nel volto', or in bars 89-96 in No. 13 'Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme', suggests that the performer should be very careful in the choice of harmony and generally, follow Lodovico da Viadana's advice, found in the preface of his *Cento concerti ecclesiastici* (1602): 'The organist is bound to play the organ part simply, and in particular with the left hand; if, however, he wants to execute some movement with the right hand, as by ornamenting cadences, or by some appropriate embellishment, he must play in such a manner that the singer or singers are not covered or confused by too much movement.'

Apart from the 'Presto' and 'Lento' markings in No. 8 'Schiera d'aspri martiri', no other tempo or dynamic markings exist in the source. Therefore, the performers will have to choose a tempo appropriate to the style of the music, the sense of the text and the acoustics of the room where the music is to be performed. The dynamic should be adjusted to

Un altro dato di grande importanza riguardante l'esecuzione del continuo è la sua notazione originale. La notazione appare solo raramente in quelle parti del continuo dove è stampata una sorta di 'partitura', nei pezzi nn. 1-12, con il basso strumentale scritto con una voce più acuta, permettendo pertanto all'esecutore del basso continuo di avere un maggiore e integrato senso dell'armonia. Inoltre, la delicatezza delle parti vocali, come nelle miss. 72-76 nel n. 10, «Neve e rose ha nel volto», o nelle miss. 89-96 del n. 13 «Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme», suggeriscono, da parte dell'esecutore, una grande cautela nella scelta dell'armonia e generalmente, seguendo il suggerimento di Lodovico da Viadana, nella prefazione ai suoi *Cento concerti ecclesiastici* (1602): «L'organista è tenuto a suonare la parte dell'organo semplicemente, e in particolare con la mano sinistra; se, comunque, volesse eseguire alcuni movimenti con la mano destra, come per esempio per le cadenze ornamentali, o per certi appropriati abbellimenti, egli deve suonare in modo tale che il cantante o i cantanti non siano coperti o confusi dall'eccessivo movimento».

A parte le indicazioni di «Presto» e «Lento» nel n. 8, «Schiera d'aspri martiri», la fonte non

Authentizität hinsichtlich der historischen Aufführungspraxis mit bedacht werden sollte.

Ein weiterer Aspekt von großer Bedeutung mit Bezug auf das Continuo-Spiel ist die originale Bezifferung. Sie ist jedoch nur spärlich im Continuo-Stimmbuch vorhanden. Für die Stücke Nr. 1-12 gibt es allerdings eine reduzierte Partitur: Über der Basslinie ist eine zweite Stimme gedruckt, die einer oder mehreren Oberstimme(n) entnommen ist, so dass der Continuo-Spieler eine klarere Vorstellung der tatsächlich gemeinten Harmonik bekommt. Die differenzierte Führung der Gesangsstimmen, wie in den Takten 72-76 in Nr. 10 'Neve e rose ha nel volto', oder in den Takten 89-96 in Nr. 13 'Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme', legt ohnehin nahe, dass der Spieler sehr sorgfältig sein sollte bei der Wahl der Harmonien und weitgehend den Rat des Lodovico da Viadana befolgen sollte, wie er sich im Vorwort seiner *Cento concerti ecclesiastici* (1602) findet:

„Der Organist ist gehalten, die Orgelstimme einfach zu spielen, besonders mit der linken Hand; wenn er jedoch zusätzliche Stimmen mit der rechten Hand spielen möchte, um Kadenzen auszuschmücken oder wegen entsprechender Verzierungen, muss er so

the size of the room.

The notation of Valentini's madrigals follows the conventions of high Renaissance mensural notation. In practical terms this was described by early seventeenth-century theorists in terms of the 'tactus', conceived as a regular down and up stroke of the hand, though this should not be taken to preclude *rubato*. Under the signature **C** the tactus lasted one semibreve (whole note), giving a regular pulse of two minims (half notes) one to the downbeat, one to the upbeat.

According to the instructions given by Antonio Brunelli in his *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606) concerning the signature 3/1: 'where one went, now three go' – this should be executed as following: where one semibreve went to each down and up beat under **C**, now three semibreves should be fitted to the same down and up beat (**C** $\circ = 3/1$ $\circ\circ\circ$).

With the exception of the madrigal No. 4, 'Chi nudrisse tua speme', Valentini makes no use of triple proportions in Nos. 1 to 13 and 15, perhaps because of the meaning of the texts. In No. 4, and again in Nos. 17 and 18, he uses

ha nessun'altra indicazione di tempo o dinamica. Pertanto, gli esecutori dovranno scegliere un tempo appropriato allo stile della musica, al senso del testo e all'acustica dei luoghi dove la musica sarà eseguita. La dinamica dovrebbe essere adattata alla grandezza della sala.

La notazione dei madrigali di Valentini segue le convenzioni della notazione mensurale dell'alto Rinascimento. In pratica, questa era descritta dai teorici dei primi anni del diciassettesimo secolo in termini di «tactus», concepito come un gesto di battere e levare della mano, anche se ciò non dovrebbe precludere il *rubato*. Sotto il tempo **C** il tactus durava una semibreve (un intero), dando la pulsazione regolare di due minime, una per il battere e l'altra per il levare.

Riguardo il tempo 3/1 – secondo le istruzioni date da Antonio Brunelli nelle sue *Regole utilissime per li scolari* (Firenze, 1606): «liddove uno è andato, ora vanno tre» – si dovrebbe eseguire nel seguente modo: dove si ha una semibreve per ogni battere e levare nel tempo **C** tre semibrevi dovrebbero essere introdotte sullo stesso battere e levare (**C** $\circ = 3/1$ $\circ\circ\circ$).

spielen, dass der oder die Sänger nicht überdeckt oder verwirrt werden durch übermäßige Bewegung.'

Abgesehen von den ‚Presto-‘ und ‚Lento-‘ Bezeichnungen in Nr. 8 ‚Schiera d'aspri martiri‘, gibt es keine weiteren Tempo- oder Dynamik-Angaben in der Quelle. Daher müssen die Spieler ein Tempo wählen, das zum Stil der Musik passt, im Hinblick auf den Text und auf den Raum, in dem die Musik gespielt werden soll. Die Dynamik sollte an die Größe des Raumes angepasst werden.

Die Notation in Valentinis Madrigalen folgt den Konventionen der Mensuralnotation der Hochrenaissance. Für die Praxis ist das von Theoretikern des frühen 17. Jahrhunderts als ‚tactus‘ beschrieben worden, der als regelmäßiges Auf- und Abwärtsschlagen mit der Hand verstanden wurde, obwohl ein *rubato* nicht auszuschließen ist. Bei Mensurvorzeichnung **C** dauerte der Takt eine Semibrevis (ganze Note), wobei ein regelmäßiger Schlag von zwei Halben gegeben wurde, abwärts und aufwärts. In Bezug auf die Taktangabe 3/1- in Übereinstimmung mit den Anleitungen von Antonio Brunelli in seinen *Regole utilissime per li scolari* (Florence, 1606) - ,wo es vorher

3/2, and in Nos. 14 and 16 3/1. Considering that the basic unit in both duple and triple time is the minim (two minims to the tactus under **C**, three minims to the tactus under 3/2) in practice, this results to the same proportion as **C**→3/1. So, what was the reason for such a distinction? One possibility is that he intended music written in 3/2 to be taken rather faster than under the proportion **C**→3/1. This idea was expressed by the Venetian Martino Pesenti in a rubric to the madrigal 'Più non t'amerò io' in his *Terzo libro de madrigali* (Venice, 1628) which reads 'Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta' (one should sing the major proportion [i.e. 3/1] slowly and the minor proportion [3/2] fast). This tempo diversity could also be attributed to the fact that some of these pieces may have been intended for a stage-like performance before Ferdinand's II court, including dancing. This was probably the case for Nos. 14 and 16 where expressions like 'al ballo, Amori' and 'Io ballo, io canto', respectively would call for such a treatment.

Eccetto che nel madrigale n. 4 «Chi nudrisse tua speme», Valentini non fa uso di proporzioni triple nei numeri da 1 a 13 e nel 15. Questo potrebbe essere dovuto al profilo dei testi. Nel numero 4 fa uso del proporzione 3/2, e nei numeri 14 e 16 3/1. Considerando che l'unità di base, sia nel tempo doppio sia in quello triplo, è la minima (due minime al tactus in **C**, tre minime al tactus in 3/2) in pratica si ha la stessa proporzione nel tempo **C**→3/1. E dunque qual era la ragione per tale distinzione? Una possibilità è che egli intendesse la scrittura in 3/2 molto più veloce che nella proporzione **C**→3/1. Questa idea fu espressa dal veneziano Martino Pesenti in una rubricatura al madrigale «Più non t'amerò io» nel suo *Terzo libro de madrigali* (Venezia, 1628), in cui si legge «Si canti la proportione maggiore [3/1] adagio, et la minore [3/2] presta». Questa differenza nel tempo potrebbe essere anche attribuita al fatto che molti di questi pezzi potevano essere stati pensati per delle esecuzioni da palcoscenico per la corte di Ferdinando II, che comprendevano anche danze. Questo potrebbe essere il caso dei nn. 14 e 16 dove espressioni del tipo «al ballo, Amori» e «Io ballo, io canto», richiamerebbero, entrambe, un tale trattamento.

einen gab, gibt es jetzt drei' - sollte das folgendermaßen ausgeführt werden: Während unter **C** eine Aufwärts- und Abwärtsbewegung für eine Semibrevis galt, gilt nun die gleiche Aufwärts- und Abwärtsbewegung für drei ganze Noten (**C** \circ = 3/1 $\circ\circ\circ$).

Abgesehen von Madrigal Nr. 4 'Chi nudrisse tua speme' verwendet Valentini keine Passagen in Dreiertakten in den Nr. 1-13 und 15, vielleicht auf Grund der Bedeutung des Textes. In Nr. 4 und auch in Nr. 17 und 18 benutzt er 3/2, und in Nr. 14 und 16 benutzt er 3/1- Taktangaben. Wenn man davon ausgeht, dass die Grundeinheit sowohl im Zweier- als auch im Dreiertakt eine Halbe ist (zwei Halbe in einem Takt mit Vorzeichnung **C**, drei Halbe in einem Takt mit Vorzeichnung 3/2), ist es die gleiche Proportion wie **C**→3/1. Was könnte also der Grund für so eine Unterscheidung sein? Eine Möglichkeit wäre es, dass die Musik im 3/2-Takt schneller gedacht war als bei der Proportion **C**→3/1. Diesen Gedanken drückte der Venezianer Martino Pesenti in einer Bemerkung zu dem Madrigal 'Più non t'amerò io' in seinem *Terzo libro de madrigali* (Venice, 1628) aus, wo es heißt 'Si canti la proportione maggiore adagio, et la minore presta' (man sollte die größere

Proportion [d.h. 3/1] langsam und die kleinere Proportion [3/2] schnell singen). Diese Tempo-Unterscheidung könnte auch zurückzuführen sein auf die Tatsache, dass manche von diesen Stücken vielleicht für eine bühnenmäßige Aufführung am Hof Ferdinands II. gedacht waren, zu der auch Tanz gehörte. Das war wahrscheinlich so bei Nr. 14 und 16, wo Textpassagen wie ‚al ballo, Amori‘ und ‚Io ballo, io canto‘ hierfür sprechen.

BIBLIOGRAPHY

- Bowers, Roger, ‘Proportioned Notation in Banchieri’s Theory and Monteverdi’s Music’, in *Performing Practice in Monteverdi’s Music*, ed. Raffaello Monterosso (Cremona, 1995), 39-73.
- Brunelli, Antonio, *Regole ultissime per li scolari* (Florence, 1606), partly translated in Putnam Aldrich, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody* (London, 1966).
- Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis*, 2 vols, (Rome, 1650).
- Lüdtke, Karsten, *Con la sudetta sprezzatura: Tempomodifikation in der italienischen Musik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel, 2006).
- Stembridge, Cristopher, ‘Music for the Cimbalo Cromatico and Other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy’, *Performance Practice Review*, 5/1(1992), 5-43.

TEXTS AND TRANSLATIONS

O how beautiful,
Between the blushing red and pure
white
Of your cheek, appears the lovely
mole
Which Love discloses to me.
It seems a little shy,
It seems a little indistinct.
Thus, between white and pale roses

There sometimes appears, menacing
yet shy,
A little amorous violet.

English translation ©2012 John Whenham

I TESTI E LA LORO TRADUZIONE

1. O come bello appare
Madrigale abcbddaEe
(Gaspere Murtola)

O come bello appare
tra 'l rossore e 'l candore
della guancia il bel neo
che mi discopre Amore.
Come appar ritrosetto,
come appar pallidetto.
Così tra bianche e chiare
rose talor n'appar fosca e ritrosa
violetta amorosa.

Testo italiano edito da Andrea
Bornstein. L'analisi dei testi poetici è
stata eseguita da Joachim Steinheuer.

TEXTVORLAGEN UND ÜBERSETZUNGEN

O wie schön erscheint
zwischen der Schamesröte und dem
Schneeweiß
der Wange das schöne Muttermal,
das Amor mir entdeckt!
Wie erscheint es ein wenig spröde,
wie erscheint es ein wenig bleich!
So erscheint uns zwischen weißen und
blasshellen
Rosen zuweilen auch dunkel und spröde
das liebliche Veilchen.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

<p>Beautiful Isabella, beautiful¹ Is your beautiful brow Beautiful is your beautiful hand, Beautiful your beautiful human laughter, Beautiful your beautiful shining hair Beautiful your beautiful burning eye. But how, alas, shall I count Your beautiful beauties, Since every beauty is your servant, Beautiful, beautiful Isabella.</p> <p>English translation ©2012 John Whenham</p>	<p>2. Bella Isabella bella (Per la Signora Isabella Clavaria Pallazzoli) Settenari abccddbeea (Gaspere Murtola)</p> <p>Bella Isabella, bella è la tua bella fronte, bella è la bella mano, bello il bel riso umano, bello il bel crin lucente, bello il bello occhio ardente. Ma che, lasso, fo conte le tue bellezze belle, s'ogni beltà t'è ancilla bella Isabella, bella.</p> <p>Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.</p>	<p>Schöne Isabella, schön² ist dein schönes Antlitz, schön deine schöne Hand, schön das menschlich schöne Lachen, schön das leuchtend schöne Haar, schön das brennend schöne Auge! Doch weh mir, was zähl ich all deine schönen Schönheiten auf, da doch jede Schönheit dir Untertan ist, schöne Isabella, du Schöne!</p> <p>Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer</p>
---	---	--

¹ The word-play on Isabella / bella cannot be rendered in English.

² Das Wortspiel Isabella / bella ist im Deutschen nicht wiederzugeben.

3. Queste lacrime mie
 Madrigale aBBccddEE
 (Gaspere Murtola)

These tears of mine
 Though they are pure and shining,
 Yet they are full of suffering and
 laments.
 O how many agonies Love
 Gave them, alas, in my heart,
 How many cruel sufferings
 He made when they rose through my
 veins.
 Suffice it to say that coming up from
 my languishing heart
 They passed streets of blood.

English translation ©2012 John Whenham

Queste lacrime mie
 se ben candide son, se ben lucenti
 pur son piene d'affanni e di
 lamenti.
 O quanti strazi Amore
 lor diede, ohimé, nel core,
 quante barbare pene
 al salir fra le vene.
 Basti sol dir che dal mio cor che
 langue
 han passate al venir strade di
 sangue.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
 L'analisi dei testi poetici è stata eseguita
 da Joachim Steinheuer.

Wenn diese meine Tränen
 auch unschuldsrein und glänzend sind,
 so sind sie doch voll von Kummer und voll
 Klagen!
 O wie viel Qualen fügte Amor ihnen,
 weh mir, im Herzen zu,
 wie viele unmenschliche Schmerzen
 beim Aufstieg durch die Adern.
 Zu sagen reicht's, dass sie vom Herz aus,
 welches sich verzehrt,
 Straßen von Blut hervorkommend
 durchquerten.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

**4. Chi nudrisse tua speme
(Al riso, e sguardo di B.D.)**
 Madrigale aBcBcDdEe
 (Gabriello Chiabrera, *Scherzi*, VIII)

Who feeds your hope,
 My heart, who fans the flame of your desires?

Two beautiful shining eyes.
 Who sweetened the bitterness of your
 torments?

Again, two beautiful burning eyes.
 And who redoubles, who increases your
 misfortunes?

The rays of two beautiful eyes.
 But who slays you and brings you back from
 death?

The laughter of two beautiful eyes.

English translation ©2012 John Whenham

Chi nudrisse tua speme,
 cor mio, chi fiamma cresce a' tuoi
 desiri?

Duo begli occhi lucenti.
 Chi raddolcisce il fiel de' tuoi
 martiri?

Pur duo begli occhi ardenti.
 E chi ti doppia e chi t'inaspra i
 guai?

Di duo begl'occhi i rai.
 Ma chi t'ancide e chi t'avviva
 anciso?

Di duo begli occhi il riso.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
 L'analisi dei testi poetici è stata eseguita
 da Joachim Steinheuer.

Wer nährt nur deine Hoffnung,
 mein Herz, wer lässt die Flamme deiner Begierden
 wachsen?

Zwei funkelnde schöne Augen.
 Wer versüßt nur die Galle deiner Qualen?

Doch wohl zwei glühende schöne Augen.
 Und wer verdoppelt, wer verschärft das Unheil?

Die Strahlen zweier schöner Augen.
 Wer tötet dich, und wer belebt dich getötet?

Das Lächeln zweier schöner Augen.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

Laugh, then, laugh,
 Lady, for with your lovely laughter
 You open Paradise.
 O happy burning cheeks,
 O lively shining eyes:
 Thus the roses laugh
 In their shady hedgerows,
 Thus, shining and beautiful,
 The stars laugh in the heavens.
 Laugh, then, laugh.

English translation ©2012 John Whenham

5. Ridete, pur, ridete
Settenari abbccddeea
 (Gaspere Murtola)

Ridete pur, ridete,
 donna, che col bel riso,
 aprite il Paradiso.
 O liete guance ardenti,
 O vivi occhi lucenti:
 così ridon le rose
 ne le lor siepi ombrose,
 così lucide e belle
 ridon nel ciel le stelle.
 Ridete pur, ridete.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi
 dei testi poetici è stata eseguita da Joachim
 Steinheuer.

Lacht nur, ach, lacht nur,
 Dame, da mit dem schönen Lachen
 das Paradies Ihr öffnet!
 Oh fröhlich glühende Wangen,
 oh lebhaft glänzende Augen!
 So lachen die Rosen
 in ihren schattigen Hecken,
 so strahlend hell und schön
 lachen die Sterne am Himmel
 Lacht nur, ach, lacht nur!

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

‘That which pleases is beautiful,’
 My star [Stella] is always singing,
 And then at my gaze she denies being beautiful.
 But I reply to her boldly:
 ‘That which pleases is beautiful.’

English translation ©2012 John Whenham

6. È bello quel che piace

Madrigale o Madrigaletto: abBaa
 (Gaspere Murtola)

È bello quel che piace,
 canta ognor la mia stella,
 e poscia a gli occhi mei nega esser bella.
 Ma le rispondo audace,³
 È bello quel che piace.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
 L’analisi dei testi poetici è stata eseguita da
 Joachim Steinheuer.

„Schön ist das, was gefällt!“
 singt immerfort mein Stern [meine Stella] ,
 vor meinen Augen bestreitet sie dann, schön zu sein.
 Doch antworte ich ihr kühn:
 „Schön ist das, was gefällt!“

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

³ 'risponde' instead of 'rispondo' in the 1604 edition.

	7. È sogno o ver? Se sogno ahi chi dipinge Sonetto ABBA ABBA CDC DCD (Giovanni Battista Marino, <i>Amori</i> , 30)	
Is it a dream, or real? If I am dreaming, ah, then who is painting The beautiful living picture in my mind? How can a flame so bright and so fiery	È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge viva la bella imagine a la mente? Come fiamma sì lucida e sì ardente	Ist's Traum nur, oder wahr? Wenn Traum nur, ach wer malt so lebensnah das schöne Bild im Geiste? Wie kann denn eine Flamme, so glänzend, so glühend, einen nächtlich kühlen Schatten so täuschend wiedergeben?
Pretend and seem to be an icy nocturnal shade?	gelid'ombra notturn'esprime e finge?	
If it is true, which happy star now drives it Kind[ly] to comfort this unhappy one? From which sudden impulse of new devotion Does she stretch out her hand to me and clasp mine?	S'è ver, qual lieta stella or la sospinge cortese a consolar questo dolente? Da qual nova pietà mossa repente la sua man mi distende e la mia stringe?	Wenn's wahr ist, welcher glückliche Stern treibt sie nun an, freundlich diesen Leidenden zu trösten, von welchem neuen Mitleid reuevoll gerührt reicht sie mir ihre Hand und fasst die meine?
This is, then, my sun, my idol: Hers is, then, the white hand that I see.	Questo è pur il mio sol, l'idolo mio: è pur la bianca man questa, ch'io veggio.	Dies ist doch meine Sonne, meine Angebetete; dies doch die weiße Hand, die ich da sehe,
I touch it, I kiss it, I am, then, myself.	Io la tocco, io la bacio, io son pur' io.	ich fühle sie, ich küsse sie, und bin doch nur ich selbst.
That which you are, real or dream, I ask no other. If you are real, my great desire is already	Ciò che sei, vero o sogno, altro non chieggo. Se sei ver, è già pago il gran desio:	Was du auch seist, Traum oder Wahrheit, anderes begehre ich nicht: Wenn du wahr bist, so ist bereits gestillt mein großes

satisfied:
If you are a dream, then I willingly dream.

English translation ©2012 John Whenham

se sei sogno, io volentier vaneggio.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da
Joachim Steinheuer.

Verlangen,
wenn du ein Traum bist, so ist der Trug mit lieb.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

8. Schiera d'aspri martiri
(Chiama gli occhi a confortare le sue pene
amorse.)

Ballata mezzana aBB cDcD dBB
 (Gabriello Chiabrera, *Scherzi*, X)

A host of bitter torments
 Gives deadly battle to my life.
 Oh light of two lovely eyes, help, help!

A thousand loving archers
 Have chosen my body as a target,
 And ever harsh and cruel
 There they take delight in shooting.

Ah, within my breast
 The whole of my heart is already a wound!
 Oh light of two lovely eyes, help, help!

English translation ©2012 John Whenham

Schiera d'aspri martiri,
 dà battaglia di morte a la mia vita.
 Lume di duo begli occhi, aita, aita.

Mille amorosi arcieri
 hannosi il fianco mio per segno eletto,
 e sempre acerbi e ferì
 ivi di saettar piglian diletto.

Ah, che dentro dal petto
 è già tutto il mio core una ferita!
 Lume di duo begli occhi, aita, aita.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
 testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Eine Heerschar herber Qualen
 führt todbringende Schlacht gegen mein Leben.
 Oh ihr zwei schönen Augenlichter, zu Hilfe, zu
 Hilfe!

Tausend verliebte Bogenschützen
 haben sich meine Seite zum Ziel erwählt
 und - immer grausam und wild -
 finden sie ihre Lust darin, dorthin zu schießen.

Ach, wie in meiner Brust
 schon mein ganzes Herz eine Wunde ist!
 Oh ihr zwei schönen Augenlichter, zu Hilfe, zu
 Hilfe!

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

Joy, fleeting joy,
 You rise and fall in a moment,
 You leave before you arrive.
 If I pine away when you are absent
 Nor rejoice when you are present,

Ah, then well might I say
 That to rejoice is to pine away.

English translation ©2012 John Whenham

9. Gioir, gioir, fugace

Settenari abbccdd

(Francesco Maria Caccianemici)

Gioir, gioir fugace,
 tu sorgi e cadi a un punto,
 tu te 'n vai pria che giunto.
 Se languisco te assente,
 né gioisco presente.

Ahi, ahi, ben posso dire,
 che 'l gioir sia languire.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
 testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Oh Freude, flüchtige Freude,
 Du entstehst und vergehst in einem Punkt,
 Du gehst davon, ehe Du angekommen bist.
 Wenn ich mich verzehre, bist Du abwesend,
 Noch freue ich mich freue, wenn du anwesend
 bist.
 Weh mir, ich kann wohl sagen
 Dass die Freude ein sich Verzehren ist.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

She has snow and roses in her visage,
My new little angel, whence I discern
Spring to begin at the same time as winter.

But who is there who would touch them
If amid the snow there is fire, and among
the roses
Love places hard thorns?
He burns, therefore, who in vain
approaches her
And pricks his heart with a poisonous
thorn.

English translation ©2012 John Whenham

10. Neve e rose ha nel volto

Madrigale aBBcDdEE
(Girolamo Casoni)

Neve e rose ha nel volto
la mia nova (bella) angioletta, ond'io discerno
primavera in un punto aprir col verno.

Ma chi fia che le tocchi
se fra le nevi il foco e fra le rose
dure spine Amor pose?
Arde dunque chi in van se l'avicina,

e punge il cor di velenosa spina.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Schnee und Rosen trägt im Antlitz
meine schöne Angioletta, worin ich entdecke,
wie Frühling und Winter zur gleichen Zeit
beginnen.
Doch wer sollte sie berühren,
wenn Amor unter dem Schnee das Feuer und in
den Rosen
harte Dornen angelegt hat;
so entbrennt nur vergebens, wer sich ihr nähert,
und sticht sich ins Herz mit giftigem Dorn.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

**11. Ardi contento e taci
(Amor secreto)**

Madrigale abbCcDdEe
(G. B. Marino, *Amori*, 26)

Burn contented and be silent
Oh you, my heart, the secretary
of a secret love.
And you, sighs, secret witnesses
Of my amorous thefts,
In order to escape, from time to time you
open
My lips, ah, do not issue forth,
For to the wise, alas, in the school of love
A sigh is a word.

English translation ©2012 John Whenham

Ardi contento e taci,
O di secret'amore
secretario mio core.
Ecco i sospiri, testimon'ascosi⁴
de' miei furti amorosi,
che per uscire ador ador m'aprite

le labra, ah non uscite,
ch'ai saggi, oimè, de l'amorosa scola
il sospiro è parola.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Brenne zufrieden und schweige,
Oh Du, einer geheimen Liebe
Hüter, mein Herz,
und Ihr, Seufzer, verborgene Zeugen
meiner verliebten Räubereien,
die ihr mir von Zeit zu Zeit, um zu entweichen,

die Lippen öffnet, ach, entweicht nicht,
denn für die Wissenden der Liebesschule
ist der Seufzer ein Wort.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

⁴ 'E voi sospiri' in *La lira*, 1638. This makes more sense.

Ah, who makes me languish,
 Hostile wicked fate?
 My heart, my soul.
 Ah, who makes me die,
 Cruel, infinite pain?
 My love, my life.
 And behold, even while I speak and weep
 I am racked with pain, I faint, I die.

English translation ©2012 John Whenham

12. Ahi, chi mi fa languire

Madrigale abbaccDD
 (Ridolfo Campeggi[?])

Ahi, chi mi fa languire,
 sorte perversa e ria?
 Il mio cor, l'alma mia.
 Deh, chi mi fa morire,
 cruda pena infinita?
 Il mio ben, la mia vita.
 Ed ecco già mentre ch'io parlo e ploro
 io spasmo, ohimé, io vengo meno, io moro.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
 testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Weh, wer lässt mich so schmachten,
 ruchloses, widriges Schicksal?
 Mein Herz, meine Seele.
 Ach, wer lässt mich so sterben
 unendlich grausame Pein?
 Meine Geliebte, mein Leben.
 Und nun, da ich noch spreche hier und flehe,
 so zuck' ich schon, weh mir, vergeh' und sterbe.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

13. Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme

Tre strofe da una Sestina
(Giacomo Sannazzaro)

Extinguished in my heart were the old flames
And from so long and continuous war
from my enemy I was hoping for peace;
When, while leaving the beloved woods
I felt myself restrained by a strong snare,
Which behoved me to change both my life
and my style.

My tongue can never tell, nor my style,
How many piercing thorns, how many flames
there were around that perilous snare:
whence I, descrying the signs of another war,
Thought to take refuge again in my woods,
As soon as I despaired of obtaining peace.

O cruel stars, now give me peace,
And you, Fortune, change your cruel style:
give me back to the shepherds and the woods,
To my first song, to those accustomed flames;
For I am not strong enough to sustain the war
That Cupid wages on me with his merciless
snare.

English translation ©2012 John Whenham

Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme,
ed a sì lunga e sì continua guerra
dal mio nemico omai sperava pace;
quando all'uscir delle dilette selve
mi sentii ritener da un forte laccio,
per cui cangiar conviemmi e vita e stile.

Lingua non porria mai narrar né stile,
quante spine pungenti e quante fiamme
eran d'intorno al periglioso laccio:
ond'io scorgendo i segni d'altra guerra,
pensai di rimboscarmi alle mie selve,
tosto che disperai d'impetrar pace.

O fere stelle, omai datemi pace,
e tu, Fortuna, muta il crudo stile:
rendetemi a' pastori ed alle selve,
al cantar primo, a quell'usate fiamme;
ch'io non son forte a sostener la guerra
ch'Amor mi fa col suo spietato laccio.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Erloschen war'n im Herz die alten Flammen,
und nach so langem und beständ'gem Kriege
erhofft von meinem Feind ich künftig Frieden.
Als beim Verlassen der geliebten Wälder
ich aufgehalten ward durch starke Schlinge
zu ändern ziemt's deshalb Leben und Dichten.

Die Zunge kann nicht sagen, noch das Dichten
wie viel brennende Dornen, wie viel Flammen
umgaben die gefahrenvolle Schlinge.
Darin sah Zeichen ich von neuem Kriege
und dacht' zurückzugeh'n in meine Wälder
denn rasch verzagt ich, zu erflehen Frieden.

O wilde Sterne, schenkt mir künftig Frieden
Und Du, Geschick, wandle so rohes Dichten.
Gebt mir zurück die Hirten und die Wälder,
das einst'ge Singen, die gewohnten Flammen.
Ich bin so stark nicht, zu besteh'n im Kriege,
den Amor führt mit solch verruchter Schlinge.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

14. Ecco maggio seren, chi l'ha vestito

Madrigale Abbccdd
(Giovanni Battista Strozzi)

See cloudless May: who has dressed it
In such beautiful green and yellow?
Nymphs and shepherds, to the dance
And gods along every shore.
See cloudless May;
Graces, to the dance, and you, Chloris,
Cupids, to the dance to the dance.

See cloudless May: who has dressed it
In such beautiful green and yellow?
Nymphs and shepherds, to the dance!
To the dance, nymphs and gods along every
shore.
See cloudless May;
Liches, to the dance, and you, Chloris,
Graces, to the dance, winds to the dance, to the
dance, Cupid.

English translation ©2012 John Whenham

Ecco maggio seren, chi l'ha vestito
di sì bel verde e giallo?
Ninfe e pastori al ballo
e dii per ogni lito.
Ecco maggio fiorito
Grazie, al ballo, e tu Clori
al ballo, al ballo, Amori.

Versione secondo Strozzi:

Ecco maggio seren: chi l'ha vestito
Di sì bel verde e giallo?
Ninfe e pastori al ballo!
Al ballo ninfe e dii per ogni lito!

Ecco maggio fiorito;
Lice, al ballo, e tu, Clori,
Grazie al ballo, al ball'aure, al ballo,
Amore.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein.
L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da
Joachim Steinheuer.

Dies ist der heitere Mai, wer hat ihn nur
gekleidet in so schönes Grün und Gelb?
Auf zum Tanze, Nymphen und Hirten!
Gesagt sei es an allen Ufern:
Dies ist der blühende Mai
Grazien, zum Tanze, und Du, Clori,
auf zum Tanz, ihr Amoretten, zum Tanze!

Dies ist der heitere Mai, wer hat ihn nur
gekleidet in so schönes Grün und Gelb?
Auf zum Tanze, Nymphen und Hirten!
Auf zum Tanz, Nymphen, es sei gesagt an allen Ufern:

Dies ist der blühende Mai
Lice, zum Tanze, und Du, Clori,
Ihr Grazien, zum Tanz, Ihr Lüfte, zum Tanz, zum Tanz,
Ihr Amoretten!

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

**15. Vagheggiando le bell'onde
(Invito a cantar d'Amore)**

8 4 8 8 4 8 / aabccb

Gabriello Chiabrera, *Rime*, LIX.

Gazing longingly at the beautiful waves
On the banks
Of Hippocrene⁵ I lay down;
When to me on golden wings
There came
Citerea's noble bird.⁷

And said to me 'O you, who have so often
In fine singing
Honoured great warriors,
Why is it that you seem not to care
For the battle
That I fought with your thoughts?

I tempered my arrows
with sweet glances,
and came to sport with you;
Now temper your verses
With playfulness,

Vagheggiando le bell'onde
sulle sponde
d'Ippocrene io mi giacea;
quando a me sull'auree penne
se ne ven[n]e
l'almo augel di Citerea.

E mi disse: «O tu, che tanto
di bel canto
onorasti i gran guerrieri,
perché par che non ti caglia
la battaglia
che io già diedi a' tuoi pensieri?

Io temprai con dolci sguardi
i miei dardi,
e ne venni a scherzar teco;
ora tu di giuoco aspersi
tempra i versi,

Im Betrachten schöner Wellen
lag ich nieder
an den Ufern Hippocrenes⁶,
als zu mir auf gold'nen Schwingen
kam geflogen
Aphrodites hoher Vogel⁸.

Sprach zu mir: "Du, der so häufig
durch das Singen
große Krieger hast geehret,
Warum scheint's, dass Dich nicht kümmern
jene Schlachten,
die ich focht' mit Deinem Denken?

Hab in süßem Blick geschmiedet
meine Pfeile
und kam her, mit Dir zu scherzen.
Spielgetränkte Verse schmiedest
Du soeben

⁵ 'A fountain of Boetia, near Mount Helicon, sacred to the Muses' (*Lemprière's Classical Dictionary*).

⁶ Quelle am Fuße des Helikon, Aufenthaltsort der Musen und Ort poetischer Inspiration.

⁷ 'Citerea' refers to Aphrodite/Venus, and her 'noble bird' is a metaphor for Cupid.

⁸ Citerea verweist auf Aphrodite, der „almo augello“ steht für Amor.

And come to sport with me.’

So Cupid, laughing, spoke:
 ‘Which heart
 Will be lacking in poems to him?’
 To Cupid nothing can be denied,
 He entreats,
 But can force with weapons.

English translation ©2012 John Whenham

e ne vieni a scherzar meco».

Sì dicea ridendo Amore:
 «Or qual core
 scarso a lui fia de’ suoi carmi?»
 Ad Amor nulla si nieghi,
 ei fa prieghi,
 e sforzar potria con armi.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L’analisi dei testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer

und kommst nicht, mit mir zu scherzen?

Also sprach mit Lächeln Amor:
 “Sollt’ Dein Herz nun
 ganz ermangeln aller Lieder?”
 Amor soll man nichts verwehren,
 er kann bitten,
 könnt’s erzwingen auch mit Waffen.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

16. Amor amaramente amar mi fai**I.** Madrigale in Canto1 e Basso: AABbcC**II.** Quinari in Canto 2, Alto, Tenore, 6.
(Anonimo)**I.**

Amor, amaramente amar mi fai:
 il cor si strugge, ohimè, per tanti guai.
 Morrò crudel senza trovar pietade

in così gran beltade.
 O cieco e ingiusto Amore,
 ecco chi fu fedel ora sen more.

II.

Chi segue Amore
 sempre ha dolore
 ed io non voglio
 questo cordoglio:
 io ballo io canto
 nè voglio pianto.
*Gioia e contento
 entro a me sento
 e i miei accenti
 non son dolenti.*

Io me ne rido
 di quel gran grido

Cupid, you make me love bitterly:
 My heart is consumed, alas, by so many troubles.
 I shall die, cruel one, without finding pity

In such great beauty.
 O blind and unjust Cupid,
 Behold him who was faithful; now he dies.

He who follows Cupid
 Is always in pain,
 And I do not want
 This affliction:
 I dance, I sing,
 And I do not want suffering.
*Joy and happiness
 I feel within me
 And my songs
 Are not sorrowful.*

I laugh
 At the great reputation

Gar bitter lässt der Liebesgott mich lieben,
 das Herz verzehrt sich ganz bei so viel Qualen.
 Ich werde grausam sterben ohne Erbarmen zu
 finden
 bei dieser großen Schönheit!
 Oh, ungerechter, blinder Amor,
 sieh doch, der treu war stets, der soll nun sterben

Wer Amor folget,
 fühlt immer Schmerzen,
 ich aber will nicht
 all diesen Kummer:
 Ich tanze, singe,
 und will kein Weinen!
*Freude und Frieden
 fühl ich im Herzen
 und meine Lieder
 sind nicht voll Klagen*

Ich lache lieber
 über das Schreien,

That cruel Cupid has
Of being able to take one's heart.
Joy and happiness...

O how good it is
That sound:
It gives him solace
Who does not die
By the hand of that little boy
Who has for amusement
And for his occupation
Being an archer.
Joy and happiness...

I shall rejoice
And not die:
Let him love who will
His beautiful sun:
For in the end fidelity
Receives no reward.
Behold, he is dead
And always in vain
Had been faithful to his sun,
She was always cruel.
You will have no place
In this my
Short life:
Cupid farewell!
Joy and happiness...

c'ha il crudo Amore
di tor il core.
Gioia e contento ...

O come è buono
cotesto suono
dà nell'umore
a chi non muore
per quel fanciullo
c'ha per trastullo
e per mestiero
l'esser arciero.
Gioia e contento ...

Io vo gioire
e non morire:
ami chi vuole
il suo bel sole
che al fin la fede
non ha mercede.
Ecco ch'è morto
e pur a torto
gli fu fedele
e lui crudele.
Non avrai loco
in questo poco
di viver mio:
Amor a Dio.
Gioia e contento ...

Amor sei grausam,
das Herz zu rauben:
Freude und Frieden ...

Ach wie sind freundlich
doch diese Töne,
sie schenken Labung
dem, der nicht umkommt
durch diesen Knaben -
zum Zeitvertreibe
wie zum Berufe
ein Bogenschütze.
Freude und Frieden ...

Ich will mich freuen
und will nicht sterben -
wer will, mag lieben
doch seine Sonne!
Am Ende findet
Treue nicht Gnade.
Sieh, wenn man tot ist
und stets vergeblich
die Treue wahrte,
stets war sie grausam.
Drum sei kein Raum dir
in meinem kurzen
Leben beschieden -
Amor addio!
Freude und Frieden ...

And you lovers,
You can remain in tears!

English translation ©2012 John Whenham

E voi amanti
restate in pianti.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Und Ihr, Verliebte,
bleibet beim Weinen!

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

17. In bel giardino all'aura amena e grata
 Madrigale ABbacDcDeE
 (Anonimo)

In a beautiful garden, in a pleasant and agreeable breeze,
 A handsome shepherd-lover, burdened with sorrow,

Sang, sad and alone:
 'My dear beloved Phyllis,
 I am leaving (cruel fate),
 I am leaving, and do not die though I leave you my heart.'

And a song-bird
 Replied: 'Live as a servant of Cupid,
 And this will comfort you,
 That though you leave your heart you will carry hers with you.'

English translation ©2012 John Whenham

In bel giardino all'aura amena e grata

vago amante pastor carico di duolo

cantava mesto e solo:
 «Cara mia Fil[li] amata,
 io parto, empio destino,
 parto e non moro e pur ti lascio il core».

E canoro augellino
 rispose: «Vivi pur servo d'Amore,
 e questo ti conforti,
 che se lasci il tuo core il suo ne porti».

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

In einem schönen Garten in angenehmer linder I

sang ein verliebter, hübscher Schäfer,
 schmerzbeladen
 ganz traurig und allein:
 "Meine teure, geliebte Filli,
 ich scheide, grausames Schicksal,
 ich scheide und sterbe nicht und lass Dir doch d
 Herz!"

Und ein singendes Vöglein
 antwortete ihm: " So lebe denn als Diener Amor
 Und dieses mag dich trösten:
 Wenn Du Dein Herz auch hier lässt, so trägst Du
 ihres doch davon."

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

You long for war,
 My beautiful enemy:
 I wish for peace;
 Now since both our hearts
 Must be left victorious,
 Let us kiss, for in kisses
 Both war and peace alike are hidden.

English translation ©2012 John Whenham

18. Guerra, guerra tu brami

Madrigale abbccdD
 (Giacomo Carrara)

Guerra, guerra tu brami,
 inimico ben mio,
 pace, pace i' desio:
 or perch'entrambi i cori
 restino vincitori,
 bacciane, che ne' baci
 sono ascose ugualmente e guerre e paci.

Testo italiano edito da Andrea Bornstein. L'analisi dei
 testi poetici è stata eseguita da Joachim Steinheuer.

Krieg, ja Krieg wünschst du,
 mein feindliches Lieb,
 Frieden, ja Frieden, begehre ich.
 Nun, auf dass beide Herzen
 den Sieg erringen mögen,
 lass küssen uns, denn in den Küssen
 sind gleichermaßen Krieg und Frieden
 verborgen.

Deutsche Übersetzungen ©2012 Joachim Steinheuer

EDITORIAL METHOD	METODO EDITORIALE	EDITIONSTECHNIK:
CONTENTS	IL CONTENUTO	INHALT
<p>The original order of the works has been preserved, and multiple parts of a composition (i.e. 'seconda' and 'terza parte') treated as a single work. The numbering and titles of works (the latter derived from their text incipit but including the whole first verse) are editorial.</p>	<p>L'ordine originale del lavoro è stato preservato, e le parti multiple di una composizione (per es. «seconda» e «terza parte») trattate come un unico pezzo. Sono invece editoriali la numerazione e i titoli dei lavori (questi ultimi sono stati derivati dai loro <i>incipit</i> ma includono l'intero primo verso).</p>	<p>Die Originalreihenfolge der Werke wurde beibehalten und mehrere Teile einer Komposition (d.h. ,seconda' and ,terza parte') wurden als nur ein Werk angesehen. Die Nummerierung und Bezeichnung der Werke (letztere wurden abgeleitet von ihrem Text- Incipit, umfassen aber den ganzen ersten Vers) stammen vom Herausgeber.</p>
TEXTS	I TESTI	TEXTE
<p>Texts have been normalized according to the following criteria: Seventeenth-century graphic conventions have been adapted to modern usage: the distinction between 'u' and 'v' has been normalized; the 'h' in words like 'honorasti' has been suppressed; the conjunction 'et' and the ampersand become 'e' or 'ed' according to context; 'ti' followed by a vowel becomes 'zi' (for example, 'gratie' becomes 'grazie'); accents are modernized and abbreviations are filled out. In those cases where the adoption of a modern spelling would alter the sound of the</p>	<p>I testi sono stati normalizzati secondo i seguenti criteri: Le convenzioni grafiche del diciassettesimo secolo sono state adattate all'uso moderno: la distinzione tra «u» e «v» è stata normalizzata; la «h» nelle parole tipo «honorasti» è stata soppressa; la congiunzione «et» e la nota tironiana (&) sono diventate «e» o «ed» a seconda del testo; «ti» seguito da vocale diventa «zi» (per esempio, «gratie» diventa «grazie»); gli accenti sono stati modernizzati e le abbreviazioni sono state svolte. In quei casi dove l'adozione di un'ortografia moderna</p>	<p>Die Texte sind nach folgenden Kriterien vereinheitlicht worden: Konventionen der Schreibweise des 17. Jahrhunderts sind an den modernen Gebrauch angepasst worden: Der Unterschied zwischen ,u' und ,v' ist durchgehend beachtet und das ,h' in Wörtern wie ,honorasti' weggelassen worden; die Konjunktion ,et' und das &- Zeichen werden zu ,e' oder ,ed', entsprechend dem Kontext; ,ti', auf das ein Vokal folgt, wird zu ,zi' (z.B. ,gratie' wird ,grazie'); Akzente sind modernisiert und Abkürzungen ausgeschrieben worden. In Fällen, in denen</p>

word, the spelling of the source is followed. If the source contains variant spellings of a single word, perhaps caused by the preferences of two or more typesetters, the more familiar spelling has been tacitly adopted. Where two equally valid forms of a word are used simultaneously in two or more parts, a consistent spelling has been adopted and the variant is signaled in the Critical Commentary. On the rationale for this policy see Giuseppina La Face Bianconi, 'Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana', *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

In presenting the texts as literary entities, the reconstruction and classification of the poetic form is editorial in those cases in which no literary source is known (i.e. Nos. 16 and 17). None of the texts set by Valentini is attributed to a poet in the musical source, and they are without punctuation except for a final full stop and a comma solely in the text incipits of 'Neve, e rose hà nel volto' and 'Ardi contento, è taci' in the Basso Continuo part-book and in all 'Tavole'. All other punctuation is, therefore, editorial, as are the classifications of the texts and their attributions to individual poets. The use of capital letters at the beginning of each line is, generally, editorial, though it reflects common sixteenth- and seventeenth-century

avrebbe alterato il suono della parola, è stata conservata l'ortografia della fonte. Se la fonte contiene varianti ortografiche di una singola parola, probabilmente causati dalla preferenza di due o più tipografi, si è tacitamente adottata l'ortografia più familiare. Dove due altrettanto valide forme di una parola sono usate simultaneamente in due o più parti, è stata adottata un'ortografia consistente e la variante è stata riportata in Apparato Critico.

Per i principi fondamentali di questa prassi editoriale, si consulti Giuseppina La Face Bianconi, «Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana», *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

Nel presentare i testi come entità letterarie, la ricostruzione e la classificazione delle forme poetiche è editoriale in quei casi in cui non si conoscono le fonti letterarie (per es. i nn. 16 e 17). Nella fonte musicale, nessuno dei testi musicati da Valentini è attribuito a un poeta e sono tutti senza punteggiatura, eccetto per il punto conclusivo e un'unica virgola nell'*incipit* del testo «Neve, e rose ha nel volto» e «Ardi contento, e taci» nella parte del Basso Continuo e nelle «Tavole». Tutta l'altra punteggiatura è pertanto editoriale come lo sono le classificazioni dei testi e la loro attribuzione ai singoli poeti. L'uso delle

die Anpassung an eine moderne Schreibweise den Wortklang verändert hätte, bleibt es bei der Schreibweise der Quelle. Wenn die Quelle unterschiedliche Schreibweisen für ein einzelnes Wort benutzt, vielleicht aufgrund der Vorlieben zweier oder mehrerer Drucker, wurde die vertrautere Schreibweise gewählt. Wo zwei gleichermaßen gültige Formen eines Wortes in zwei oder mehreren Stimmen nebeneinander benutzt werden, wurde eine durchgängig einheitliche Schreibweise verwendet, die Varianten werden im Critical Commentary angezeigt. Zu den Grundprinzipien dieser Verfahrensweise siehe Giuseppina La Face Bianconi, 'Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana', *Acta musicologica*, 66 (1994), 1-21, 139.

Wenn Texte als literarische Formen präsentiert werden, übernimmt der Herausgeber die Rekonstruktion und Klassifizierung der poetischen Form, falls keine literarische Quelle bekannt ist (d.h. bei Nr. 16 und 17). Keiner der von Valentini vertonten Texte ist in der Quelle selbst einem Dichter zugeschrieben. Zeichensetzung fehlt durchgehend, abgesehen von einem Punkt am Ende und jeweils einem Komma in 'Neve, e rose hà nel volto' und 'Ardi contento, è taci' im Basso Continuo-Stimmbuch sowie in allen

literary usage. In the musical settings, the beginnings of poetic lines are signaled in the edition of the musical settings by the use of capital letters. For the identification of poets and poetic sources see *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

In the musical settings, text repetition indicated in the source by an idem sign (ii) is shown in italics.

In the musical settings, elisions between syllables are shown editorially by an elision character joining the relevant syllables.

MUSIC

Part names are derived from those given at the head of each work. Any divergences are noted in the Critical Commentary. The original clef,

maiuscole all'inizio di ogni verso è generalmente editoriale, sebbene esso rifletta un uso comune nel sedicesimo e diciassettesimo secolo. Nelle partiture musicali, l'inizio dei versi è segnalato dall'uso della maiuscola. Per l'identificazione dei poeti e delle fonti poetiche si veda *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

Nelle partiture, le ripetizioni di testo, indicate nella fonte con un segno di ripetizione (ii), sono trascritte in corsivo.

Nelle partiture, l'elisione tra le sillabe è mostrata editorialmente da un carattere di elisione che unisce le sillabe rilevanti.

LA MUSICA

I nomi delle parti sono derivati da quelli dati all'inizio di ciascun lavoro. Qualsiasi tipo di divergenza è annotato nell'Apparato Critico.

„Tavole“. Deshalb stammt die übrige Zeichensetzung vom Herausgeber, wie auch die Klassifikation der Texte und ihre Zuordnung zu einzelnen Dichtern. Die Benutzung von Großbuchstaben am Anfang jeder Linie ist im Allgemeinen editorisch, doch wird darin auch an die Praxis in Drucken von Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts angeknüpft. Zu die Identifizierung der Dichter und poetischen Quellen siehe *REPIM. Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500-1700* a cura di Angelo Pompilio (<http://repim.muspe.unibo.it/>).

In den Texten innerhalb der musikalischen Edition werden Textwiederholungen, die in der Quelle durch ein „idem“ (dasselbe)-Zeichen (ii) gekennzeichnet sind, in Kursivschrift angezeigt.

In den Partituren werden Vokalelisionen vom Herausgeber angezeigt durch ein Elisionszeichen, das die relevanten Silben verbindet.

DIE MUSIK

Die Bezeichnungen der Stimmen werden jeweils abgeleitet von denjenigen in den einzelnen Werken. Alle Abweichungen sind

stave signature, mensuration sign and initial note in each part is shown in an incipit.

There are few barlines in the source, most of them indicating only a structural division (i.e. repetition) in the music. Such single barlines are indicated in the edition by a short single stroke above the corresponding barline except Nos. 1-12 where single barlines appear in the Basso continuo partbook, dividing the musical texture into units of two semibreves, though not consistently. The end of each piece and/or of the second and third parts in the source is marked by a double barline. The indications '1st time' and '2nd time' are editorial.

In the edition, the music has been barred regularly and bar numbers added at the beginning of each system after the first. Specifically, music notated under the mensuration sign C has been barred in units of two minims; music notated under the proportional signs 3/1 and 3/2 have been barred in units of three semibreves and three minims respectively (On the proportional relationships between these signs, see above under 'Performance Issues').

Editorial double barlines are used at changes of mensuration sign. Editorial barlines do not

La chiave originale, l'armatura di chiave, il segno di mensurazione e la nota iniziale sono mostrati come *incipit* in ogni parte.

Ci sono pochi segni di battuta nella fonte, la maggior parte dei quali indica solo una divisione strutturale (per es. la ripetizione) nella musica. Le stanghette singole sono indicate nell'edizione con un solo segno corto sopra la stanghetta corrispondente, eccetto i nn. 1-12 dove le stanghette singole appaiono nella parte del Basso Continuo, dividendo la tessitura musicale in due unità di due semibrevi, sebbene non sempre in modo costante. La fine di ogni pezzo e/o delle seconde e terze parti è marcata nella fonte con una stanghetta doppia. Le indicazioni «prima volta» e «seconda volta» sono editoriali.

Nell'edizione, la musica è stata regolarmente divisa in battute e i numeri delle battute sono stati aggiunti all'inizio di ogni sistema dopo il primo. In modo specifico, la musica notata nel tempo C è stata suddivisa in battute di due minime; la musica notata nella proporzione 3/1 e 3/2, in battute di tre semibrevi e tre minime rispettivamente (sulla relazione proporzionale tra questi segni, si confronti il paragrafo precedente «Questioni di esecuzione»).

im Critical Commentary vermerkt. Der Original-Notenschlüssel, die Notenlinien, die Taktangaben und Anfangsnoten werden in einem Incipit gezeigt.

Es gibt wenige Taktstriche in der Quelle, die meisten davon zeigen nur eine strukturbedingte Unterteilung in der Musik an (d.h. Wiederholung). Solche einzelnen Taktstriche sind in der Ausgabe gekennzeichnet durch einen einzelnen kurzen Strich über dem entsprechenden Taktstrich, außer bei Nr. 1-12, wo es im Basso continuo-Stimmbuch einzelne Taktstriche gibt, die die musikalische Textur in Einheiten von zwei ganzen Noten aufteilen, wenn auch nicht durchgängig. Das Ende jedes Stücks und/oder des zweiten oder dritten Teils in der Quelle ist markiert worden durch einen doppelten Taktstrich. Die Angaben '1st time' and '2nd time' stammen vom Herausgeber.

In der Ausgabe ist die Musik regulär in Takte eingeteilt, und nach dem ersten Notensystem sind Taktzahlen am Anfang jedes Systems hinzugefügt worden. Die Musik, die mit der Taktvorzeichnung C notiert ist, wurde in Einheiten von zwei Halben aufgeteilt; Musik, die unter den Mensurzeichen 3/1 und 3/2 erscheint, wurde in Einheiten von drei

imply regular metrical stress.

The original note-values of the source have been retained in the edition since they carry significance for the performer. Note-values that would run over the barline in the transcription are divided into appropriate values and connected with a tie. The final note of each work, usually a *longa* in the source, is tacitly transcribed as a *breve* with a *fermata*: that is, it is a note of indeterminate length.

All beaming is editorial.

Ties shown as dotted lines are editorial.

All accidentals in the source are reproduced in the edition, even when they may seem redundant under modern conventions. Editorial accidentals are enclosed in parentheses. In both cases, accidentals remain in force throughout the bar unless specifically cancelled.

Sharp signs in the source have been tacitly transcribed as sharps or naturals and flat signs as flats or naturals, depending upon context. Use of the *b quadratum* sign in the source is noted in the Critical Commentary. Continuo figures appear rarely in the source

La doppia stanghetta editoriale è usata nei cambi di mensurazione. Le battute aggiunte editorialmente non implicano un accento metrico regolare.

I valori originali delle note riportate nella fonte sono stati mantenuti nell'edizione, poiché essi hanno significato per il cantante.

I valori delle note che vanno oltre il segno di battuta nella trascrizione, sono stati divisi in valori appropriati e connessi con una legatura di valore. La nota finale di ogni pezzo, solitamente una *longa* nella fonte, è tacitamente trascritta come *breve* con corona: cioè come nota di valore indeterminato.

Le travature dei valori inferiori alla semiminima sono editoriali.

Le legature che appaiono come linee tratteggiate sono editoriali.

Tutti gli accidenti presenti nella fonte sono riprodotti nell'edizione, anche quando potrebbero apparire ridondanti, stando alle convenzioni moderne. Gli accidenti editoriali sono inclusi in parentesi. In entrambi i casi, gli accidenti rimangono validi all'interno della

Ganzen, bzw. drei Halben aufgeteilt (zu den proportionalen Verhältnissen zwischen diesen Taktangaben siehe unter „Aufführungspraxis“).

Vom Herausgeber hinzugefügte doppelte Taktstriche werden benutzt bei Änderungen der Taktangaben. Editorische Taktstriche bedeuten keine metrische Betonung.

Die originalen Notenwerte der Quelle sind in der Ausgabe beibehalten worden, weil sie für den Spieler wichtig sind. Notenwerte, die bei der Bearbeitung über den Taktstrich hinausgehen würden, sind in passende Werte aufgeteilt und mit einem Bindebogen verbunden. Die letzte Note jedes Werkes, meist eine *Longa* in der Quelle, wurde stillschweigend in eine *Brevis* mit einer *Fermate* umgewandelt, d.h., in eine Note von unbestimmter Länge.

Alle Notenbalken sind vom Herausgeber hinzugefügt worden.

Bindebögen sind vom Herausgeber hinzugefügt worden.

Alle Akzidentien aus der Quelle sind auch in die Ausgabe übernommen worden, auch wenn

and they are bunched together and printed above, or, in the case of some sharps and flats, on the stave. In the edition they are printed below the stave and spaced to correspond with the harmonic changes that they imply. Figures in brackets are editorial.

Continuo figures shown on the stave in the source (i.e. sharps and flats) usually remain in force for repeated notes immediately following. When these cross the modern barline the figure is repeated in the edition.

The sound effect 'ecco', is represented in the edition as it is since there is no modern equivalent.

Ligatures are indicated by full horizontal brackets.

Coloration is indicated by open horizontal brackets.

All other matter in brackets is editorial.

battuta, salvo che non siano specificamente annullati.

I segni di diesis nella fonte sono stati tacitamente trascritti come diesis o bequadri e i segni di bemolle come bemolli o bequadri, secondo il contesto.

L'uso nella fonte del *b quadratum* è riportato nell'Apparato Critico.

Le cifre del basso continuo nella fonte appaiono raramente e sono raggruppate e stampate sopra o, in presenza di diesis e bemolle, sul pentagramma. Nell'edizione, le cifre sono stampate sotto il pentagramma e spaziate in modo tale da corrispondere con il cambio armonico che implicano. Le cifre in parentesi sono editoriali.

Le cifre del continuo che nella fonte si trovano sul pentagramma (per es. diesis e bemolli) solitamente rimangono in vigore per le note ripetute che seguono immediatamente. Tuttavia, quando l'alterazione è da mantenere oltre il segno moderno di battuta nell'edizione moderna, le cifre sono ripetute.

L'indicazione di eco («ecco») è trascritta nell'edizione inalterata, poiché non ci sono

sie im Hinblick auf die moderne Praxis überflüssig zu sein scheinen. Vorzeichen, die der Herausgeber hinzugefügt hat, stehen in Klammern. In beiden Fällen gelten die Vorzeichen für den ganzen Takt, wenn sie nicht aufgehoben werden.

Kreuzvorzeichnungen aus der Quelle wurden je nach Kontext übertragen als Kreuze oder Auflösungszeichen und ebenso Erniedrigungszeichen als Bs oder Auflösungszeichen,.

Der Gebrauch des ‚b quadratum‘-Zeichens ist im Critical Commentary vermerkt.

Generalbass-Bezifferungen werden nur selten in den Noten der Quelle angezeigt, sie sind gebündelt und oberhalb der Notenlinien gedruckt oder, in einigen Fällen, in denen es Kreuze oder B-Vorzeichen gibt, auf den Notenlinien. In der Ausgabe sind sie unter den Notenlinien gedruckt und so voneinander getrennt, dass sie zu den harmonischen Veränderungen passen, auf die sie sich beziehen. Bezifferungen in Klammern sind editorische Hinzufügungen.

Continuo-Bezifferungen, die in der Quelle auf den Notenlinien angezeigt sind (d.h. Kreuze

equivalenti moderni.

Le *ligature* sono rappresentate da una parentesi orizzontale quadrata.

Il *color*, ovvero l'annerimento dei valori, è indicato da una parentesi aperta.

Tutto ciò che è presentato tra parentesi, è editoriale.

und Bs) gelten normalerweise für gleiche Noten, die unmittelbar darauf folgen. Wenn sie in der Neuausgabe über den Taktstrich hinausgehen, wird die Bezifferung wiederholt.

Der Klangeffekt ‚ecco‘ ist in der Ausgabe beibehalten worden, weil es keine moderne Entsprechung dafür gibt.

Ligaturen werden angezeigt mit durchgezogenen waagerechten Klammern.

Kolorierung wird angezeigt durch offene waagerechte Klammern.

Alle weiteren Klammern sind editorische Hinzufügungen.

CRITICAL COMMENTARY

Abbreviations

A Alto

A.Va [Alto di] Viola

B Basso

Bc Basso continuo

B.Va [Basso di] Viola

C Canto

Crto Cornettino

p a punctus additionis

p d punctus divisionis

T Tenore

T.Va [Tenore di] Viola

Sesto Sesto

Vno Violino

Vne Violone

References to pitch employ the Helmholtz system.

1. O come bello appare

C: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

A: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

T: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

B: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

1-2: at this point Valentini seems to treat the continuo line as a *basso seguente*, doubling the lowest line and effectively reducing the texture to two parts. This sort of doubling often happens when the lowest voice is a Bass, and less often when it is a Tenor, though there are parallel instances, as in bars 6-8, or in 'Ridete pur, ridete' in bars 86-87.

39: all parts: no reprise.

2. Bella Isabella, bella

- C: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 A: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

9: Bc: note 1 preceded by C₃ clef.

66-67: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.

3. Queste lacrime mie

- C: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 A: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

80: Bc: no note; no repeat sign.

4. Chi nudrisse tua speme

- C I: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 C II: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 T I: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 [T II]: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4. Due Tenori, e due Canti'. Tavola has '*A Quattro*'.

26: [T II]: text 'suoi'.

5. Ridete pur, ridete

- C: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 [T I]: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 T [II]: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

B: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

46: [T I]: note 5 originally demisemiquaver.
 56: B: note 5 originally F-sharp.
 61: B: note 5 originally e.
 70: Bc: note 4 originally A.
 97-99: C: rests originally equal to four bars.
 104: C: no rest.
 104: [T I], T [II] and B: no rest.

6. È bello quel che piace

C: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 [T I]: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 T [II]: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

1-3: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.
 3: Bc: note 2 preceded by F₄ clef.
 9: C: note 2 preceded by quadratum.
 9: [T I]: note 6 preceded by quadratum.
 9: Bc: note 4 preceded by quadratum.
 10: T [II]: note 4 preceded by quadratum.
 12: C: note 5 originally c''.
 13: C: note originally b'-flat.
 30: C: note 5 preceded by quadratum.
 31: [T I]: note 4 preceded by quadratum.
 37: C: note 7 preceded by quadratum.

7. È sogno o ver? se sogni, ahi chi dipinge

C: Canto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

A: Alto part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 4.' Tavola also has '*A Quattro*'.

Prima parte

23: Bc: note 2 preceded by C₄ clef.
 24-25: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.
 25: Bc: note 2 preceded by F₄ clef.
 36: T: note 1 originally b-flat.

Seconda parte

51-52: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.
 91: A: no repeat sign.
 92: C, A, T and B: no note.

8. Schiera d'aspri martiri

C: Canto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 5.' There is no Tavola.
 A: Alto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5.' 'Tavola' also has '*A Cinque*'.

11: C and Q: note 2: tempo marking in Bc only.
 16: C: note 1: tempo marking in Bc only.
 50: C and Q: note 2: tempo marking in Bc only.
 55: T and B: note 1: tempo marking in Bc only.
 56: T and B: note 2: tempo marking in Bc only.

9. Gioir, gioir fugace

- C: Canto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 5.' There is no Tavola.
 A: Alto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.

10. Neve e rose ha nel volto

- C: Canto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 5.' There is no Tavola.
 A: Alto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.

Bc: despite the position of this madrigal after 'Gioir, gioir fugace' in the Canto, Alto, Tenore, Basso and Quinto part-books, it is placed before it in the Bc part-book.

81: Q, A and B: note originally semibreve.

11. Ardi contento e taci

- C: Canto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 A: Alto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 5.' There is no Tavola.
 B: Basso part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.

12. Ahi, chi mi fa languire

- C: Canto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 A: Alto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.

T: Tenore part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 5.' There is no Tavola.
 B: Basso part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.

6: C: note 2 preceded by quadratum.
 21: Bc: no fermata.
 37: Bc: no fermata.
 43: Bc: note 2 preceded by sharp.
 66: C, A, B, Q and Bc: no fermata.

13. Spente eran nel mio cor l'antiche fiamme

C: Canto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 5.' There is no Tavola.
 A: Alto part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 5.' Tavola also has '*A Cinque*'.

Prima parte

1: C: mensural sign originally ϕ .
 1-5: Bc: note 1 preceded by C₁ clef.
 49: Bc: note 2 originally e.
 50: Bc: no note 1.

Terza parte

150: Bc: note 3 originally a.
 153: Bc: note 2 is preceded by C₄ clef.
 154-155: Bc: note 1 is preceded by C₄ clef.
 191-192: C: note originally semibreve.

14. Ecco maggio seren: chi l'ha vestito

Vno [I]/ Crto: Sesto part-book, headed 'A 8. Violino, ò Cornettino.' Tavola also has '*A Otto*'.

Vno [II]: Sesto part-book, headed 'A 8. Violino.' Tavola ibid.

[B.]Va: Quinto part-book, headed 'Viola. A 8.' Tavola as for Q.

C: Canto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

Q: Quinto part-book, headed 'A 8.' There is no Tavola.

A: Alto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

T: Tenore part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

B: Basso part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

30-32: Bc: note 1 preceded by C₃ clef.

71: C: note no *p d*.

74: C and Q: no pause.

80: [B.]Va: note originally semibreve.

81: Bc: note 2 preceded by C₃ clef.

82-84: Bc: note 1 preceded by C₃ clef.

84: Bc: note 2 preceded by F₄ clef.

88: Q: no rest.

92: C, Q, A and B: no *p a*.

133: Vno [II]: note 2 originally d''.

15. Vagheggiando le bell'onde

Vno I: Sesto part-book, headed 'A 8. Violino Secondo [Primo].' Tavola also has '*A Otto*'.

Vno II: Sesto part-book, headed 'A 4 [8]. Violino Primo [Secondo].' Tavola ibid.

[B.]va: Quinto part-book, headed 'Viola. A 8.' Tavola as for Q.

C: Canto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

Q: Quinto part-book, headed 'A 8.' There is no Tavola.

A: Alto part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

T: Tenore part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

B: Basso part-book, headed 'A 8.' 'Tavola' also has '*A Otto*'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 8.' Tavola also has '*A Otto*'.

41-56: C: rests equal to eight bars.

86: Vno I: note 1: sound effect 'Echo'.

16. Amor amaramente amar mi fai

[Vno I]: Sesto part-book, headed 'A 9. Violone [Violino Primo].' Tavola as for Sesto.

Vno [II]: Basso part-book, headed 'Violino. A 9.' Tavola as for B.

[T.]Va: Quinto part-book, headed 'A 9. Viola.' Tavola as for Q.

C [I]: Canto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has '*A Nove*'.

C II: Quinto part-book, headed 'A 9.' There is no Tavola.

A: Alto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has '*A Nove*'.

T: Tenore part-book, headed 'A 9.' Tavola also has '*A Nove*'.

B: Basso part-book, headed 'A 9.' Tavola also has '*A Nove*'.

Sesto: Sesto part-book, headed 'A 9.' Tavola also has '*A Nove*'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 9.' Tavola also has '*A Nove*'.

1-7: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.

10-11: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.

11: Bc: note 5 preceded by F₄ clef.

17: [T.]Va: note originally breve.

79-122: Sesto: rests originally equal to forty-six bars.

81: Bc: note 3 preceded by C₄ clef.

82-92: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.

112: [T.]Va: rest preceded by C₄ clef.

112-122: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.

149-163: C II: rests originally equal to nineteen bars.

168-169: Bc: note 1 preceded by C₄ clef.

169: [Vno I]: sharp placed before note 5 instead of note 2.

176: [T.]Va: note originally a breve.

180-181: Bc: note 1 preceded by C₃ clef.

182: [T.]Va: note originally breve.

210: Bc: reprise indicated by single barline. 210-end reprise written out in full in other parts.

213 (bis): [Vno I]: note 1 no sharp.

216 (bis): A: note 2 originally d'.

217 (bis): Vno [II]: note 1 originally c''.

218: C [I]: note originally semibreve.

218: Repeat sign in Bc only.

17. In bel giardino all'aura amena e grata

Crto/ Vno [I]: Quinto part-book, headed 'A 10. Cornettino, ò Violino.' There is no Tavola.

Vno [II]: Sesto part-book, headed 'A 10. Violino.' Tavola also has '*A Dieci*'.

A.Va: Alto part-book, headed 'A 10. Alto di Viola.' Tavola as for A.

[T.]Va: Tenore part-book, headed 'A 10. Viola.' Tavola as for T.

B.Va: Quinto part-book, headed 'A 10. Basso di Viola.' Tavola ibid.

Vne: Sesto part-book, headed 'A 10. Violone.' Tavola ibid.

C: Canto part-book, headed 'A 10.' Tavola also has '*A Dieci*'.

A: Alto part-book, headed 'A 10.' Tavola also has '*A Dieci*'.

T: Tenore part-book, headed 'A 10.' Tavola also has '*A Dieci*'.

B: Basso part-book, headed 'A 10.' Tavola also has '*A Dieci*'.

Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 10.' Tavola also has '*A Dieci*'.

10: T: sharp placed before note 3 instead of note 2.

36: B.Va: note 2 originally a-sharp.

63: Bc. Reprise indicated by single barline. 63- 98: Reprise is written out in full in the other parts.

73: Bc: no *p a*.

74: Bc: no *p a*.

97: Repeat sign in Bc only.

18. Guerra, guerra tu brami

Crto/ Vno: Basso part-book, headed 'Cornettino, ò Violino. A 11.' Tavola as for B.

[A.]Va: Alto part-book, headed 'Viola. A 11.' Tavola as for A.

[T.]Va: Sesto part-book, headed 'Viola. A 11.' Tavola as for Sesto.

[B.]Va: Tenore part-book, headed 'Viola. A 11.' Tavola as for T.

Vne: Quinto part-book, headed 'Violone. A 11.' Tavola as for Q.
 C: Canto part-book, headed 'A 11.' Tavola also has '*A Undeci*'.
 Q: Quinto part-book, headed 'A 11.' There is no Tavola.
 A: Alto part-book, headed 'A 11.' Tavola also has '*A Undeci*'.
 T: Tenore part-book, headed 'A 11.' and 'Viola. A 11.' Tavola also has '*A Undeci*'.
 Sesto: Sesto part-book, headed 'A 11.' Tavola also has '*A Undeci*'.
 B: Basso part-book, headed 'A 11.' Tavola also has '*A Undeci*'.
 Bc: Basso continuo part-book, headed 'A 11.' Tavola also has '*A Undeci*'.

[B.]Va: p. 28 is mislabeled as 'Cornettino, ò Violino'.

6: Crto/ Vno: no first rest.

29: Bc: beginning of reprise is indicated by single barline.

30-38: Crto/ Vno, [A.]Va, [T.]Va, [B.]Va, Vne, C, Q, A, T, Sesto and B: reprise is written out in full.

37: Repeat sign in Bc only.

38: Repeat sign in Bc only. Reprise is written out in full in other parts.

42: Sesto: note 4 originally d.

94: All parts: no repeat sign.

94-124: Crto/ Vno, [A.]Va, [T.]Va, [B.]Va, Vne, C, Q, A, T, Sesto and B: reprise is written out in full.

94 (bis): [A.]Va: no rest.

107-108: C, Q, A, T, Sesto and B: text 'egualmente'.

103 (bis): A: no *p a*.

118: Bc: a natural appears a third above note 5.

121 and 121(bis): [T.]Va, note 1 originally g.

123: Repeat sign in Bc only.